

القيمة الجمالية في الحياة الإسلامية



دار المعارف

نروت عكاشة



د. ثروت عكاشة :

- وزير الثقافة بمصر (٥٨-١٩٦٢)
- و (١٩٧٠-٦٦).
- عضو المجلس التنفيذي بمنظمة اليونسكو (١٩٧٠-٦٢).
- نائب رئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا.
- أستاذ زائر بالكوليج ده فرانس ١٩٧٣.
- زميل مراسل بالأكاديمية البريطانية ١٩٧٥.

إنتاجه الأدبي :

- تحقيق كتاب المعارف لابن قتيبة . طبعة خامسة ١٩٧٩ .
- ترجمة ودراسة أعمال جبران خليل جبران :
- « النبي » طبعة خامسة ١٩٨١ - « حديقة النبي » طبعة
- خامسة ١٩٨١ - « عيسى ابن الإنسان » طبعة ثالثة ١٩٨١ -
- « رمل وزبد » طبعة ثالثة ١٩٨١ - « أرباب الأرض » طبعة ثالثة
- ١٩٨٠ .

● ترجمة ودراسة أعمال الشاعر اللاتيني أوغيد :

- « مسح الكائنات » (ميتا مورفوزس) طبعة ثالثة ١٩٨١ .
- « فن الهوى » (آرض أماتوريا) طبعة ثالثة ١٩٧٩ .

● ترجمات :

- « المسرح المصرى القديم » لآتين دريوتون ١٩٦٧ -
- « مولع بفاجتر » لبرناردشو ١٩٦٥ - « العودة إلى الإيمان » لهزرى
- للك . طبعة رابعة ١٩٨٠ - « مذكرات الماحور طومسون » لبيير
- دانيوس ١٩٦٤ - « سروال القس » لثورن سميث طبعة ثالثة
- ١٩٧٦ - « الحرب الميكانيكية » للجنرال فولر طبعة ثالثة ١٩٥٢ -
- « قائد البانزر » للجنرال جوديريان . جزءان ١٩٥٢ .

● دراسات :

- « الفن المصرى القديم » ثلاثة أجزاء ١٩٧٦ - « الفن
- العراقى القديم » ١٩٧٤ - « التصوير الإسلامى الدينى والعربى »
- ١٩٧٧ - « التصوير الفارسى والتركى » ١٩٨١ - « الزمن ونسيج
- النغم » ١٩٨٠ - « فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى »
- ١٩٧٦ [أثر إسلامى مصور] « ريتشارد فاجتر » ١٩٧٥ -
- « إعصار من الشرق » [جنكيز خان] طبعة رابعة ١٩٧٦ -
- « إنسان العصر يتوج رمسيس » ١٩٧١ .

القيمة الجمالية في العمارة الإسلامية

تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى

إهداءات ٢٠٠٠

المرحوم أ.د. فريد الشافعي
أستاذ العمارة الإسلامية - القاهرة

لَقِيمَةُ الْجَمَالِ فِي الْعَمَارَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ

ثروت عكاشة



دارالمعارف

تصميم الغلاف والاخراج الفني : عبد العزيز جمال الدين

إلى تيمور

مهما طالّت إقامتك بعيداً عن وطنك ، فسيظلّ يتوهج فيك قبسٌ من حضارته ،
يرعاك كما يرعى أباك الذى أعتزُّ ببنوّته ، والذى وصل وجودى بوجودك ، امتداداً لفرع من
فروع الشجرة المصرية التى نتنفس بقيمتها ومثلها من خلال حياتنا حيث نكون .
وفى هذا الكتاب تطوّف بين صور البيئة الإسلامية التى نستظلُّ بظلّها فتشاركنا على
البُعد حياتنا بين هذه العماثر الخالدة . ويبقى هذا وذاك يجتذبانك حتى تعود إلينا يوماً ...

القاهرة فى ٣ فبراير ١٩٨١

لست أقدم في هذا الكتاب بحثاً أكاديمياً معمارياً . ذلك مجال لم يدر في خاطري أن أقتحمه ، غير أني إذ طوّفت بكثرة من البلاد يشدني حسني إلى مواطن الجمال الخصبة التي خلفها أسلافنا المسلمون في آثارهم المعمارية ، أحبت أن أشارك القارئ العربي معي في ارتشاف هذه المتعة النادرة التي تذوقتها بين حنايا عمارتنا المنتشرة عبر عالمنا الإسلامي الكبير ؛ من سمرقند وبخارى عبر إيران والعراق والشام وتركيا ومصر إلى تونس والأندلس . وقد حاولت وأنا أقدم للقارئ مجموعة الصور الملتقطة لآثارنا الرائعة أن أضع إلى جانبها بعض الانطباعات التي تلقى عليها مزيداً من الضوء ، هي أقرب ما تكون إلى التأمل الجمالي والتذوق الفني منها إلى البحث المعماري ، وإن اضطرت عند تقديم النماذج الأثرية إلى أن أغوص قليلاً في التفاصيل المعمارية التي يستحيل بدونها استيعاب نواحي الجمال المختلفة في هذه الآثار الفريدة . على أنني حرصت أيضاً على أن أضمت بين ثنايا هذا الكتاب مستنسخات من الصور الفنية المحفورة بأيدي كبار فناني القرن التاسع عشر لمصر وفارس في صدر القرن الماضي ، يجمع فيها المصورون بين الآثار ومشاهد الحياة اليومية التي كانت تعج بالحركة حولها ، عسى أن يستاف القارئ عقب عصرولي ولم يخلف لنا إلا آثاراً ستظل باقية على الدهر شاهدة بعظمة أمة ذات أسلوب وحضارة متميزتين .

ذلك قبس من جولة عمر في أنحاء العالم الممتد بلا حدود أضعتها بين أيدي القراء وأمام عيونهم .

ث . ع

لم تكد عيناى تصافحان لوحات هذا الكتاب حتى وجدتني أنفذ إلى عالم من سحر العمارة الإسلامية يمتد من مشارف شرق آسيا حتى أطراف غرب الشمال الأفريقي ، أنتقل بين آثار يستأثر جمالها بالوجدان ويسكب في النفس دفقات من الورع والإمتاع ، لا أتوقف أمام تحفة تتأوج جاذبيتها حتى أجد صوتاً أليفاً يكشف لي في همس شاعري وادع أسرار تلك الجاذبية الدفينة ، وأتكشف في النبرات الشاعرة صوت الصديق الأستاذ الدكتور ثروت عكاشة الذي طاف بكثرة من الآثار المعمارية الإسلامية التي خلفها أسلافنا متناثرة في رقعة فسيحة ، فأثر أن يُشرك قراء العربية في ارتشاف المتعة التي أتملته برحيقها ، وأن يحملهم على جناح عبارته المخلقة إلى رحلة تمتد آلاف الأميال ، ويجلي لعيونهم كنوز آثار يحق لأبناء هذا التراث الزهو بها بقدر ما يتيح لهم مصادر إلهام لا تنضب .

لقد أحسست يد المؤلف بين الفينة والفينة خلال الجولة الطويلة تشير لي لأمعن النظر هنا أو لأتبين المعنى الخفي هناك . وهو نفس الشعور الذي أحسه دائماً حين أصطحب صديقاً إلى حفل موسيقى ويتوهج العزف بلحن يملؤني نشوة فأمد يدي إلى صديق في دعوة لمشاركتي هذه النشوة ، فإذا هو يلتفت في نفس اللحظة مدفوعاً بنفس الرغبة في مشاركته نشوته ، وهي اللحظات التي يقترب فيها إنسانان حتى يصبحان كائناً واحداً .

والواقع أن حرص المؤلف على دعوة المهتمين بالفنون إلى مشاركته كل متعة روحية يتاح له ارتشافها ليس جديداً عليه ، بل هو سمة تميزها دائماً ، وقد تجلّت أول ما تجلّت يوم كان وزيراً للثقافة وقدم إلى منظمة اليونسكو مشروعاً لإنقاذ معابد النوبة التي كان مفروضاً أن تبتلعها مياه السد العالي لوبقيت مكانها . وحين وافقت اليونسكو وقامت بحملة عالمية لجمع الأموال اللازمة وحشد الطاقات لتنفيذ هذا المشروع العملاق الذي تخيله البعض ساعة طرحه أضغاث أحلام مستحيلة التحقيق ، وأصبح من المقرر فك معبدى أبو سمبل الهائل الحجم إلى أجزاء تمهيداً لنقلها من مكانها ، تصادف أن تلاقى الدكتور ثروت عكاشة مع السيدة الفنانة تحية حلم عند معبد «أبو سمبل» ، وقد علم منها أنها تكبدت مشقة الرحلة لتمضي هناك ساعتين فقط هما الزمن الذي كان متاحاً للزائر عندئذ بين وصول الباخرة وقيامها في رحلة العودة ، وذلك لجرد أن ترى المعبد في مكانه الأصلي قبل نقله إلى أعلى الجبل مما كان له أثر نفسي كبير لديه . وبسؤالها عما إذا كانت تود العودة إذا ما أتيحت لها الفرصة لزيارة أطول كانت إجابتها بطبيعة الحال أن نعم . لما كان منه إلا أن دعا عشرين فناناً بين مصور ونحات وموسيقيار وشاعر إلى زيارة إقليم النوبة بأكمله قبل أن تغمره المياه ، واضعاً تحت تصرفهم الباخرة النيلية «الدكة» لتطوف بهم في كافة أنحائه ولتكتحل أعينهم بما أقامه الأجداد فيه من آثار وما قام به أهل النوبة من قرى ذات عمارة أصيلة نابغة من وجدان الإنسان المصري عندما سمحت ظروفه الجغرافية - ببعده عن مراكز قوى التفرنج -

أن يكون هو نفسه . وقد أسعدنى الحظ بأن أكون من بين المدعوين ، وكانت خبرة لن ينساها أى من الزملاء الذين تلاقت عيونهم وعلت صيحات إعجابهم حين وجدوا أنفسهم وسط هذا التراث القديم وأمام ما أقامه أهل النوبة عام ١٩٣٤ من قرى كانت فى عمارتها استمراراً لهذا التراث .

لقد أيقظ هذا الكتاب فى نفسى الإحساس بأننى أتجول فوق سطح باخرة « الدكة » فى رفقة المؤلف الذى يخاطب قراءه كلما توقفت البخرة أمام مسجد الجمعة بأصفهان أو جامع السلطان حسن بالقاهرة أو جامع القيروان بتونس ، تلك الروائع التى تحمل عمارتها ملامح الأهل والأجداد وتشى بسرّها للقارىء سواء كان موسيقياً أو مهندساً معمارياً أو أى ذواقه للجمال .

على أن هذا الكتاب الذى اتسم بشمول النظرة إلى العمارة الإسلامية فى عهودها وأنماطها المختلفة والذى جمع بين دفتيه عدداً من الآثار التى لم يتح لكتاب قبله أن يجمع بينها على بُعد أحدهما والآخر من مسافات وعصور ، ينفرد الكتاب إلى جانب هذا بأنه انطباعات إنسان شرقى له من حسّه بمكنون الأعمال الفنية مالا يتوفر لكاتب غربي من المدين أولعوا بآثارنا المعمارية وقدموا لنا بعض نماذجها فى مؤلفاتهم القيمة ، غير أنهم لارتباطهم بحسّ غربي لم ينضج وسط بيئتنا النابضة بأعمق مشاعرنا الدينية فقد غاب عليهم الجوهر الخبىء فى مضمون الأعمال الفنية الإسلامية ، وإن قدموا تحليلاً رائعاً للشكل الخارجى . والواقع أن هناك شكلاً ومضموناً فى كل عمل فنى ، غير أن هناك لحمة وثيقة بينهما ، فإذا ما غاب عن الناقد أحد عناصر الشكل أو المضمون فقد اعتور نقده نقص يعيب نظريته . وإذا كان نقاد الغرب قد وقفوا عند حد الشكل فى تقديمهم للآثار الفنية لقصور عن النفاذ إلى ما بعد الشكل المنظور من الرمز الذى يكشف قوانين الإبداع الإسلامى فى البيئة الشرقية ، والتى تختلف دون شك عن قوانين الإبداع فى البيئات غير الإسلامية ، فقد كان للدكتور ثروت عكاشة ميزة انتمائه إلى نفس البيئة التى أبدعت فوق أرضها تلك المنجزات الفذة . وقد استطاع بفضل ذلك بلوغ مكنون تلك العمائر الإسلامية التى اختارها ليتحدث عنها فسافر إليها ، ووقف عندها وقفات تأمل طويلة استطاع خلالها أن يدرك مواطن الحقيقة وعلامات الصدق الذى أعدّه صفة حتمية لا أستطيع بدونها أن أمضى فى مطالعة كتاب إلى نهايته .

وقد أكد المؤلف صفة الصدق هذه بأن ما سجله إن هو إلا انطباعاته الشخصية التى أحسّ بها أمام هذه الأعمال دون أن يقنع بالاطلاع على ما كتّب عنها فى المؤلفات المتخصصة ، بل آلى على نفسه زيارة هذه النماذج المعمارية التى اختار الكتابة عنها مهما كلفه ذلك من جهد جسدى أو مادى ، فكان هذا الكتاب الثمين ثمرة هذا الجهد الكبير .

القاهرة فى أول فبراير ١٩٧٧





البَابُ الْأَوَّلُ

مَنْ خَلَقَ
إِلَى
الْعِبَادَةِ الْإِسْلَامِيَّةِ

ما من شك في أن الإنسان منذ وُجد على الأرض وهو دائب الجهد في تكييف الطبيعة حوله للملائمة حاجاته الجسدية والروحانية ، وأنه كذلك بفطرته وحسّه المرهف للجمال وعشقه للإبداع قد حاول أن يصوغ كل ما تشكّله يده في قالب فني ، يحكيه مرة صورة ومرة تمثالاً ومرة كلمة ومرة نغمة ، ومعبراً عن رغباته الكامنة على تلك الصور المختلفة التي تتباين تشكيلاتهما على وفق قدرته على الخلق ومقدار تأثيره بما حوله .

وإذا كان بعض نقاد الفن قد قسّموا الفنون إلى قسمين : فنون المحاكاة كالتمثيل والنحت وفنون التجريد كالعمارة والموسيقى ، إلا أنا نرى بعض الجور في الأخذ بهذا التقسيم على إطلاقه ، فلو قنعت الصورة أو التمثال بمحاكاة الطبيعة لتجردا من القيمة الفنية وتحول التصوير إلى فن آلي أشبه بالتصوير الفوتوغرافي ، وغدا النحت صباً للقوالب فحسب . لكننا نجد في كل المنجزات الفنية نصيباً من التجريد ، كما نجد فيها نصيباً من المحاكاة ، وذلك ما نتبينه في بعض المباني القديمة أو البدائية ، ولا سيما ما كان منها دينياً ، فهي تتوهج بنبض شاعري أكثر مما تخضع لغرضها الوظيفي .

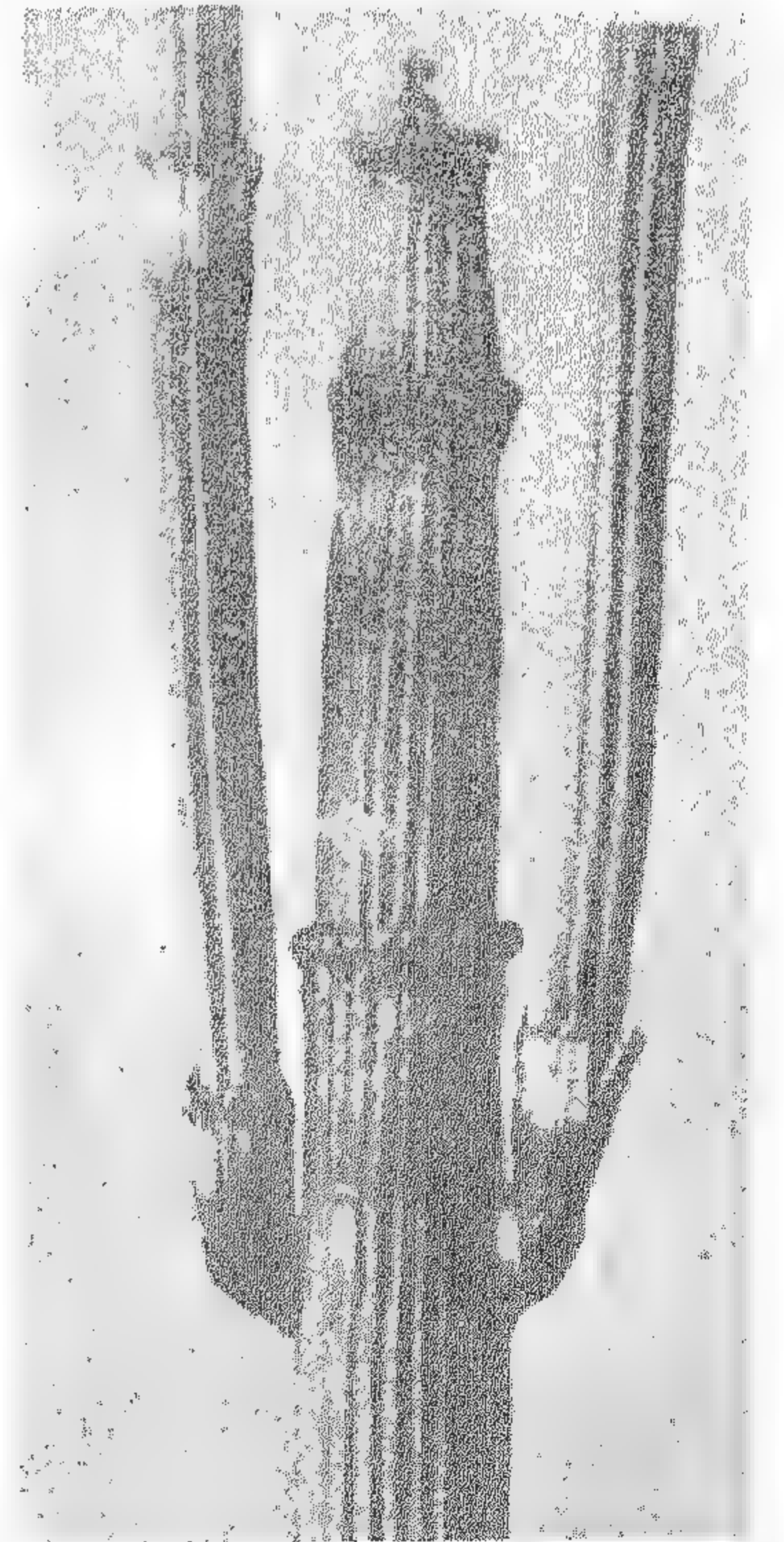
لقد أنشئت المعابد لتلبي في الأصل حاجة الروح غير أنها استلهمت في أنماط بنائها معالم البيئة من حولها . والأمثلة على ذلك كثيرة في البلاد العربية ومصر القديمة والهند واليونان وأفريقيا الاستوائية . وإنا لنجد في الهند على سبيل المثال كيف تركت هيئة النبات أثرها على المعابد الهندوكية فجاءت تحكي أشكال النبات ولا سيما الصبار . ولقد لبثت معابد الهند على تلك الحال حتى إلى ما بعد انتشار الإسلام ، فحمل مسجد الأمير قطب الدين - الذي شيد بالقرب من دلهي - طابعاً من ذلك التأثير النباتي ، وأخذت مئذنته التي تسمى « قطب منار » (لوحة ١) شكل نبتة الصبار (لوحة ٢) . وإذا كانت الحياة الحيوانية بالغة الأثر في أفريقيا الاستوائية حتى تسَلَّت إلى الفكر العقائدي ، أخذ الشكل الحيواني طريقه إلى الفن أيضاً حتى بات التأثير بالحيوانية - الإنسانية طاغياً في التشكيل ، فاتخذت مداخل بيوت مدينة كانو شمالي نيجيريا شكلاً تلفيقياً يجمع بين سمات الإنسان والحيوان (لوحات ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ب) (١) .

لقد استقر في روع العربي الذي تضمه البيداء الفسيحة بقبتها السماوية المطبقة على أطراف الآفاق خيالان يمثلان كونين : « الكون الكبير » الذي هو ذلك العالم من حوله بسماؤه المرفوعة على الجهات الأصلية الأربعة ، ثم « كونه الصغير » الذي ضمه صحن داره المكشوف والذي يقوم هو الآخر على جدران أربعة سقفها تلك الرقعة السماوية المحدودة التي تُظل صحن الدار ، وهو ما يستشعره كل من ضمه فراغ فأحاط نفسه بما يفصله عنه وأضحى مبدوداً إلى السماء بناظره يتطلع إليها من خلال الفرجة المكشوفة ، وعاش بين تلك الجدران الناهضة إلى عليّ محجوبة عنه رؤيته الأفقية مستمتعاً برؤيته العلوية .



لوحة ١ - قطب منار . دلهي . مآذنة جامع قطب الدين أيك

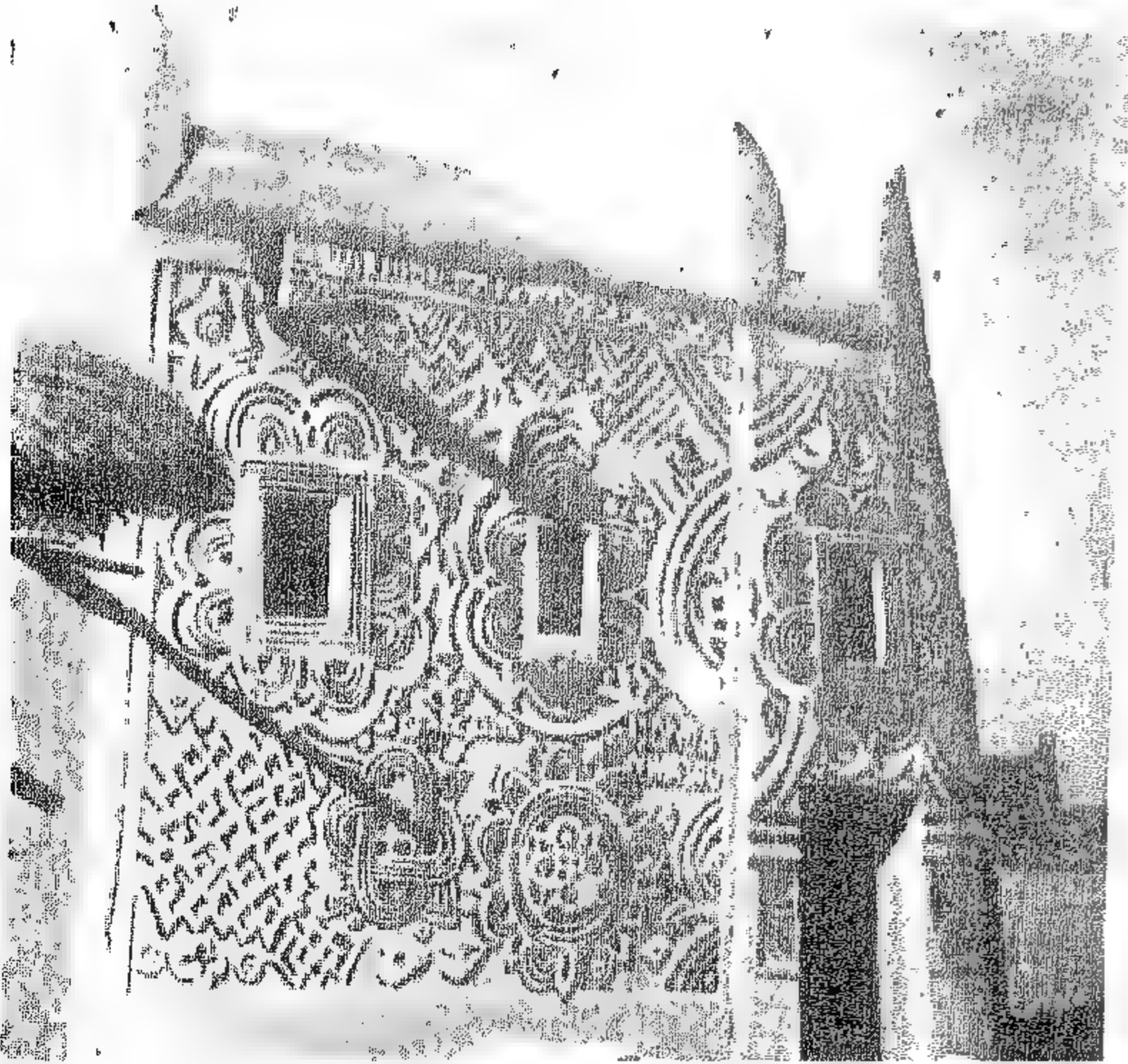
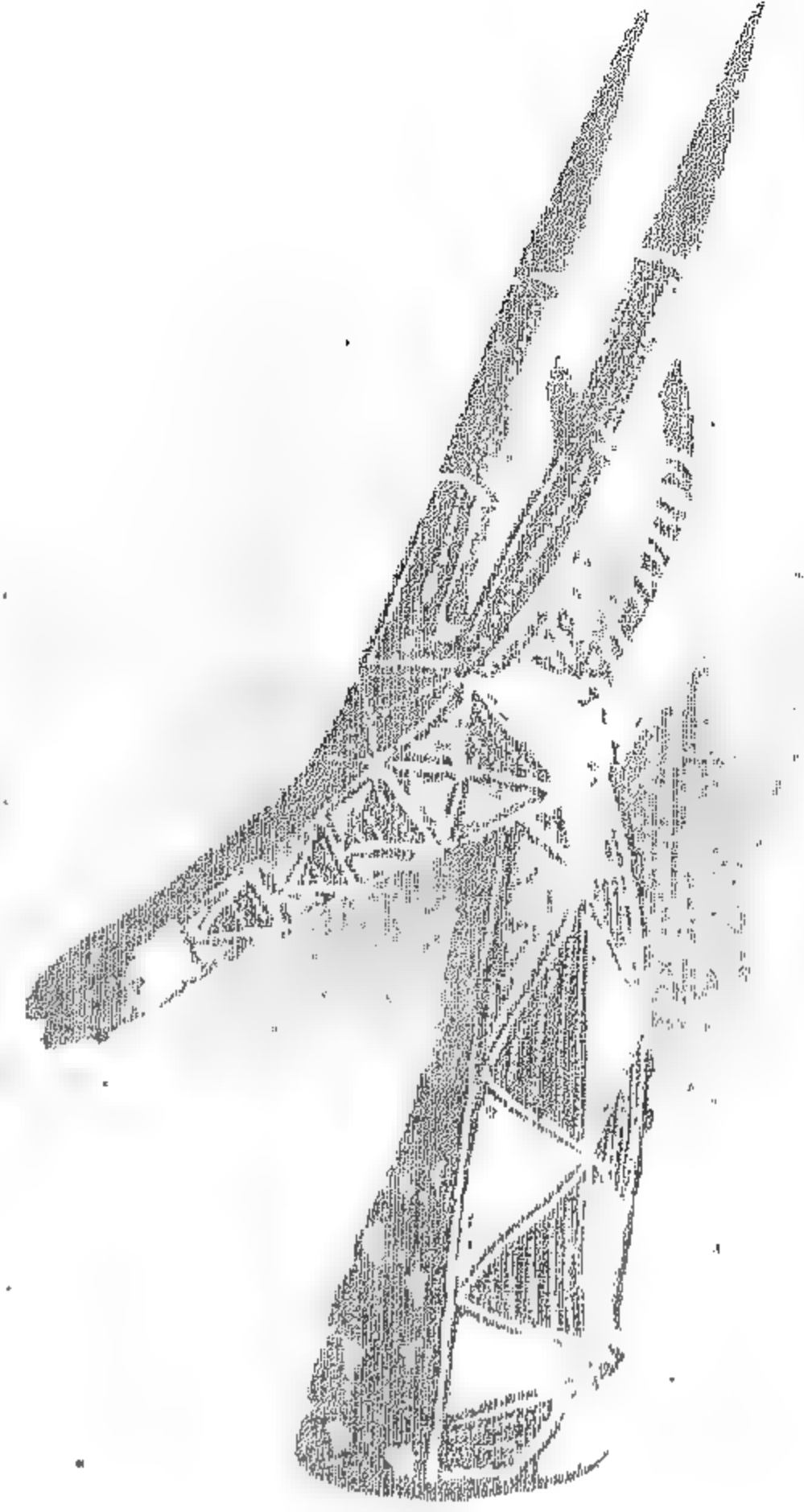
لوحة ٢ - نبتة الصبار . « إكويريتوم هيمالي » .



لوحة ٣ - قناع أفريقي لحيوان
لوحة ٤ - قناع أفريقي يجمع بين سمات الإنسان
والحيوان

لوحة ٥ - مدخل بيت بمدينة كانو على شكل تلفيق
يجمع بين سمات الإنسان والحيوان لكأن الباب خطم
حيوان

لوحة ٦ أ ، ب - مدخل بيت بمدينة كانو على شكل
تلفيق يجمع بين سمات الحيوان وزخارف الثياب
والوشم التي يولع بها الأهالي .



على أن العمارة الإسلامية وقد نبئت في بلاد مختلفة لم تستلهم ثقافتها الأولى ، بل تأثرت بكل بلد حلت فيه ، فاختلقت العمارات باختلاف البيئات ، وأصبح لها أثرها في عماراتها . فحيث كانت الصحراء - أى في المناطق التي تمتد من شواطئ الخليج العربي شرقاً إلى شواطئ المحيط الأطلسي غرباً والتي تقع بين خطي عرض ٣٥ شمالاً - نجد المباني قد تأثرت بتلك البيئة الصحراوية إلا في مواقع قليلة تتراوح بين الأودية مثل وادي النيل ووادي دجلة والفرات وبعض المناطق الجبلية المغطاة كالين وسوريا ولبنان ، وبعض البلاد الباردة المناخ مثل تركيا .

فهذه الصحراوات برمالها المنبسطة وتربها المنفسحة وأرضها الجرداء التي لا ينبض فيها نبات ولا ماء ولا حيوان ، وبسمائها الصافية بشمسها اللافتة نهاراً ، وبهلالها ونجومها المتألقة ليلاً ، قد أذكت الفكر فنشطت علوم الفلك والرياضة ، كما أضفت على روح الفنان العربي أثراً أى أثر ، فأثارت وجدانه ، وألهمته أن يحكيه فيما يُبدع وأن يطبع به ما ينشئ . من أجل ذلك جاءت العمارات تحكي ما يقع عليه البصر في الأرض وما يمتد إليه الطرف في السماء ، فكانت تلك الأهلّة التي توجت المآذن ، ثم كانت تلك القباب التي تحكي قبة السماء . وكان للرياح الساخنة المحملة بالرمال الحارقة أثرها في إنشاء الدور والمساكن ، فأحييت بجدران صماء تحميها من نفثات ذلك الحريق ، على حين تركت صحنها مكشوفة عارية من السقوف كي تصل قاطنوها بتلك السماء التي كان البدوي يفرغ إليها طلباً للغوث وهرباً من الوحشة فلم يشأ أن يحجب ما بينه وبين مأوى روحه ، إذ كان يعدّ تلك الفرجة في سقف داره معبره إلى السماء أو جزءاً من السماء قد شدّه إلى بيته .

وحدة الطابع الإسلامي

وكما كانت للبيئات الصحراوية أثرها في توجيه الفن المعماري وطبعه بطابع متميز يمثل تلك البيئة في الكثير من مظاهرها ، كذلك كانت للتعالم التي نزل بها الدين الإسلامي هي الأخرى أثرها في الفن المعماري . فالإسلام يعد كل بقعة من الأرض طاهرة يجوز للمؤمن أن يؤدي عليها ما فرضه الله من صلاة . لذا جاءت المساجد أول ما جاءت في الإسلام صحناً متسعة تسور بجدران . وإذا كان لابد من أن يتجه المسلمون في صلاتهم إلى قبلة بعينها ، جاء بناء المساجد مرتبطاً كل الارتباط بهذا التوجيه الديني .

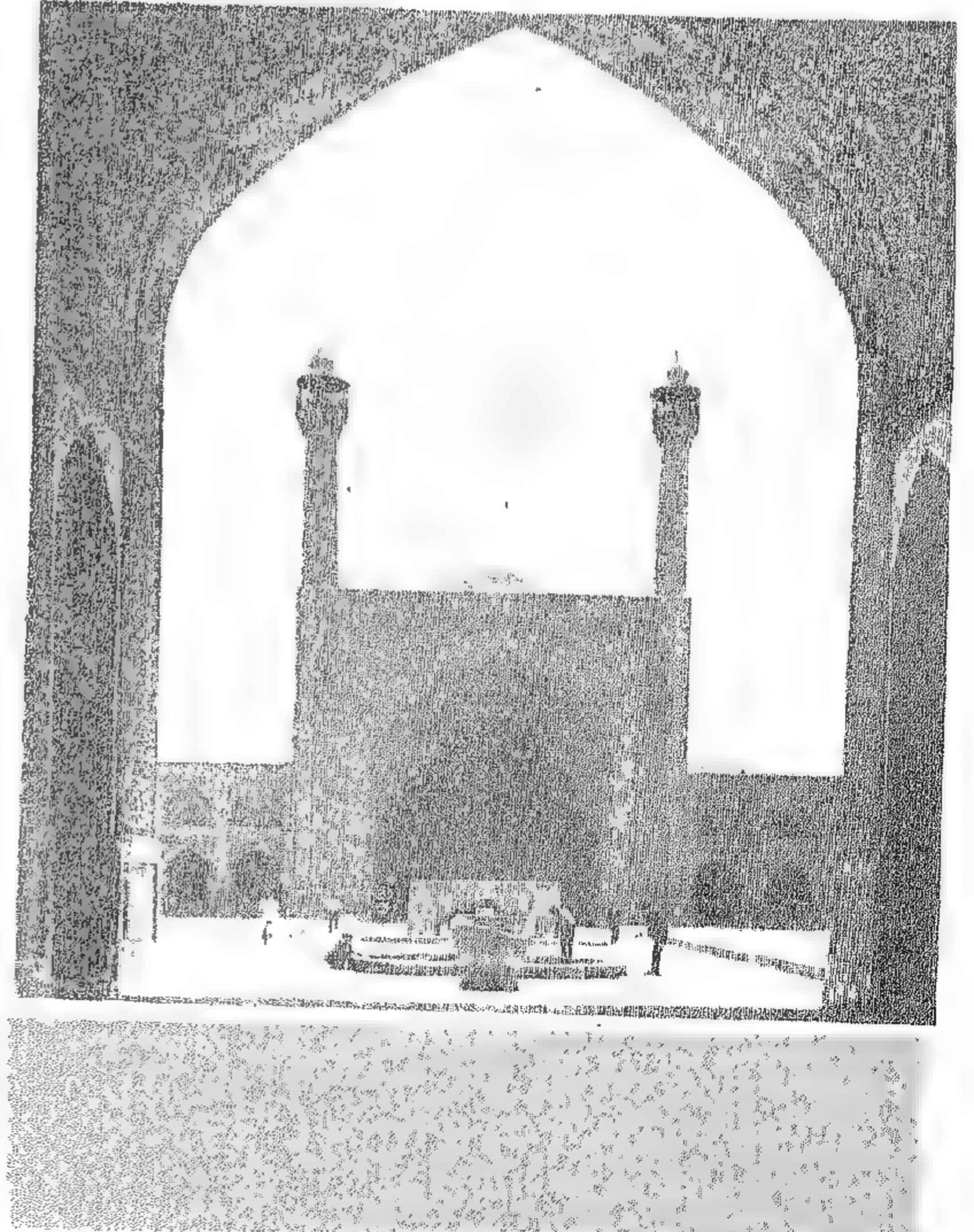
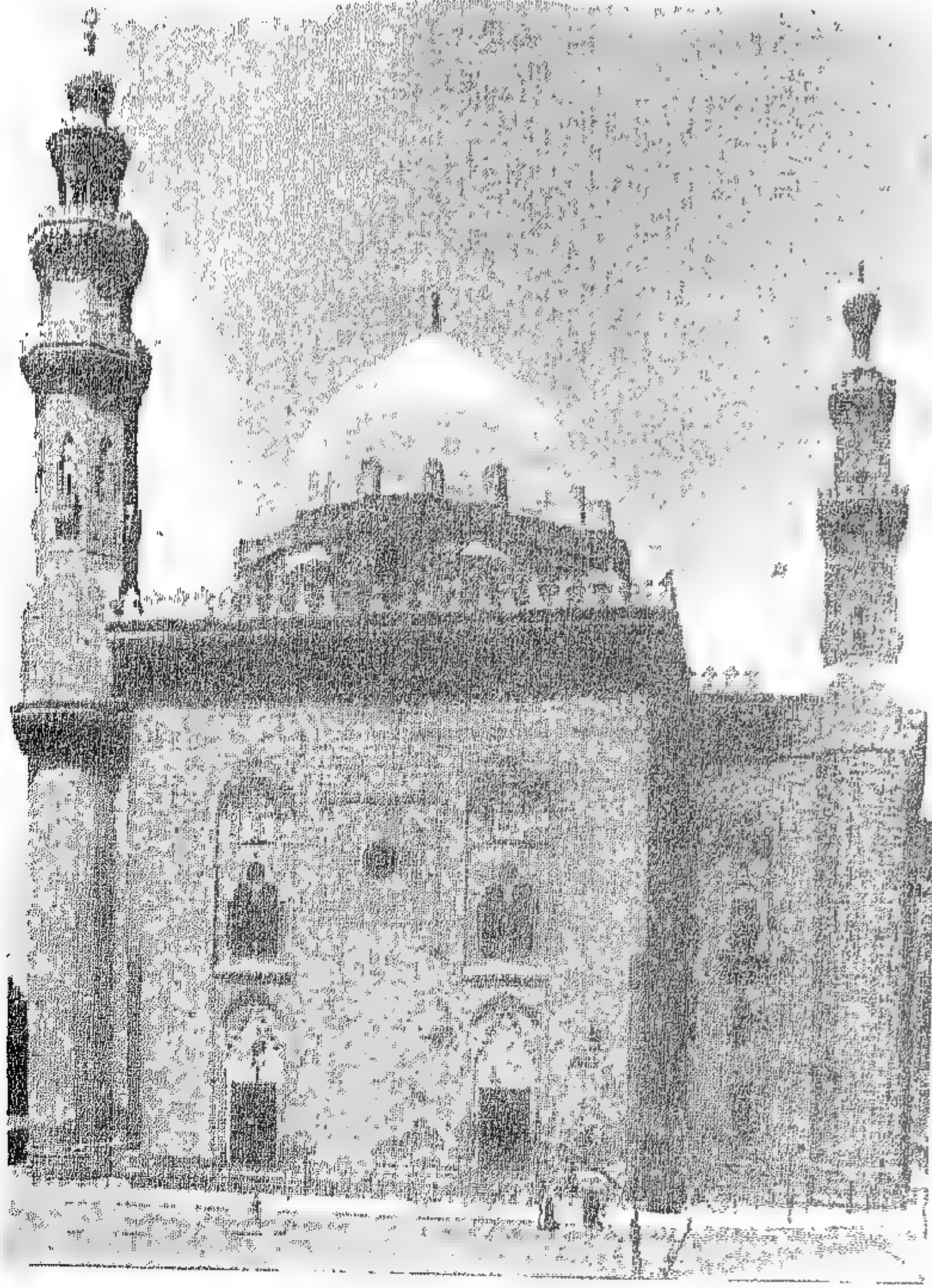
حمل فن العمارة في ظل الإسلام تعبيراً معمارياً جديداً إذ ربط هذا الفن المعماري بين المسجد والكعبة في مكة المكرمة ، وتزاوج التعبير المعماري الأول الذي أحسّه ساكن البادية

يُفتح بالسماء من خلال صحن داره المكشوف مع التعبير المعماري الجديد المستوحى من
الإلهام بالأرض .

ومع اضطراب التحضر وهجر العرب للبادية واستيطانهم المدن وانتشار الإسلام بين الأمم
الحضارة والعمارة الحضريّة كإيران والعراق ، نشأ فن معماري ديني حضري للجوامع
مساجد والمدارس والمعتكفات [الخانقوات أو التكايا] وغير ذلك من الأبنية الدينية .
والفن المعماري الإسلامي مع هذا الذي جدّ عليه لم يستطع أن يخلص من التأثيرات الأولى
ببيئته الصحراوية ، فجاء فناً يجمع بين جديده الذي أفاده من المدن المتحضرة ، وبين
قديمه الذي علق به من آثار البيئة الصحراوية .

وكان الفن المعماري الإسلامي يركز في أول نشأته على العناصر المعمارية والزخرفية التي
تلقح وروحانيته ، فخرجت منجزاته تكاد تشبه بعضها بعضاً في سائر البلاد الإسلامية مع
شيء من التباين اليسير الذي تحمله كل بيئة وتختص به وتُمليه مواهب أهلها الموروثة إنشاءً
وعماراً وزخرفةً وخبرةً وتقاليد . ومن هنا كان الاختلاف الهين الذي يميز عمارة الجوامع في
إيران بطغيان الناحية المعمارية الزخرفية كما نشهد في مسجد شاه بأصفهان (لوحة ٧) ، على
حين تغلب الناحية المعمارية الهندسية في مصر ، كما هي الحال في جامع السلطان حسن الذي

لوحة ٧ - إيوان مسجد شاه بأصفهان . إيران :
لوحة ٨ - مسجد السلطان حسن ومدرسته . الوجهية
الشرقية على ميدان صلاح الدين تتوسطها القبة ،
وتنهض إلى يمينها المنارة الكبيرة وإلى يسارها منارة
صغيرة أقل ارتفاعاً



نبت الشكل التعبيري فيه من التكوين الإنشائي المعمارى ، إذ ينبض الإحساس الدينى من واقع تصميم الفراغ وليس من مجرد صقل السطح وزخرفته (لوحة ٨) . وفى العراق نشهد ملوثة سامراء متأثرة بأبراج الزيقورات السومرية والبابلية القديمة (لوحة ٩) . أما فى تركيا فقد تأثرت العمارة الدينية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً . وإذ كانت الجماهير التى تؤم المسجد للصلاة غفيرة تتطلب مسطحاً فسيحاً ، فقد ابتكر المعمارىون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها فى التغلب على ما واجههم من مشكلات (لوحة ١٠) .



لوحة ٩ - الملوية .. جامع سامراء بالعراق
لوحة ١٠ - جامع السلطان أحمد (الجامع الأزرق) . إستنبول

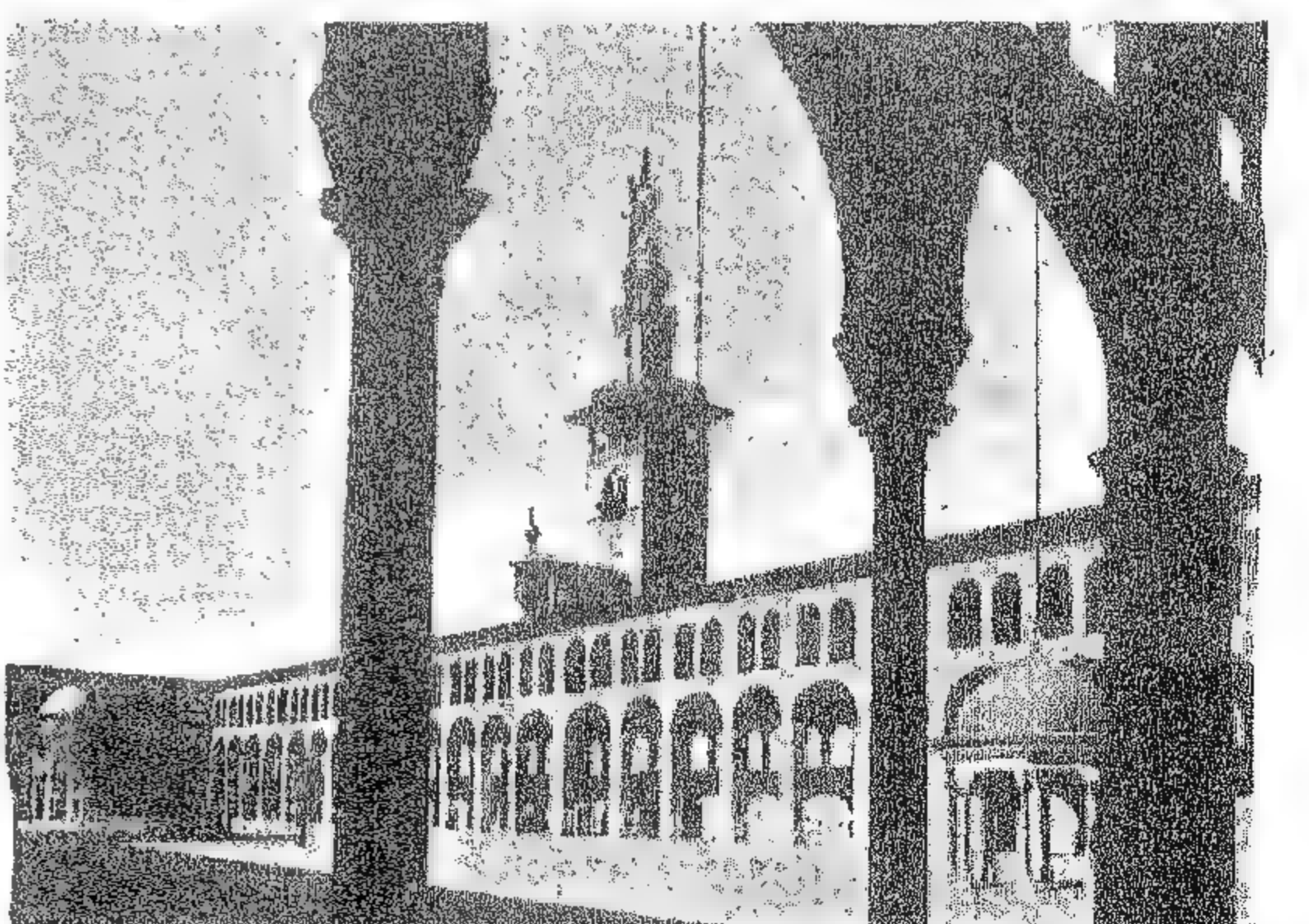
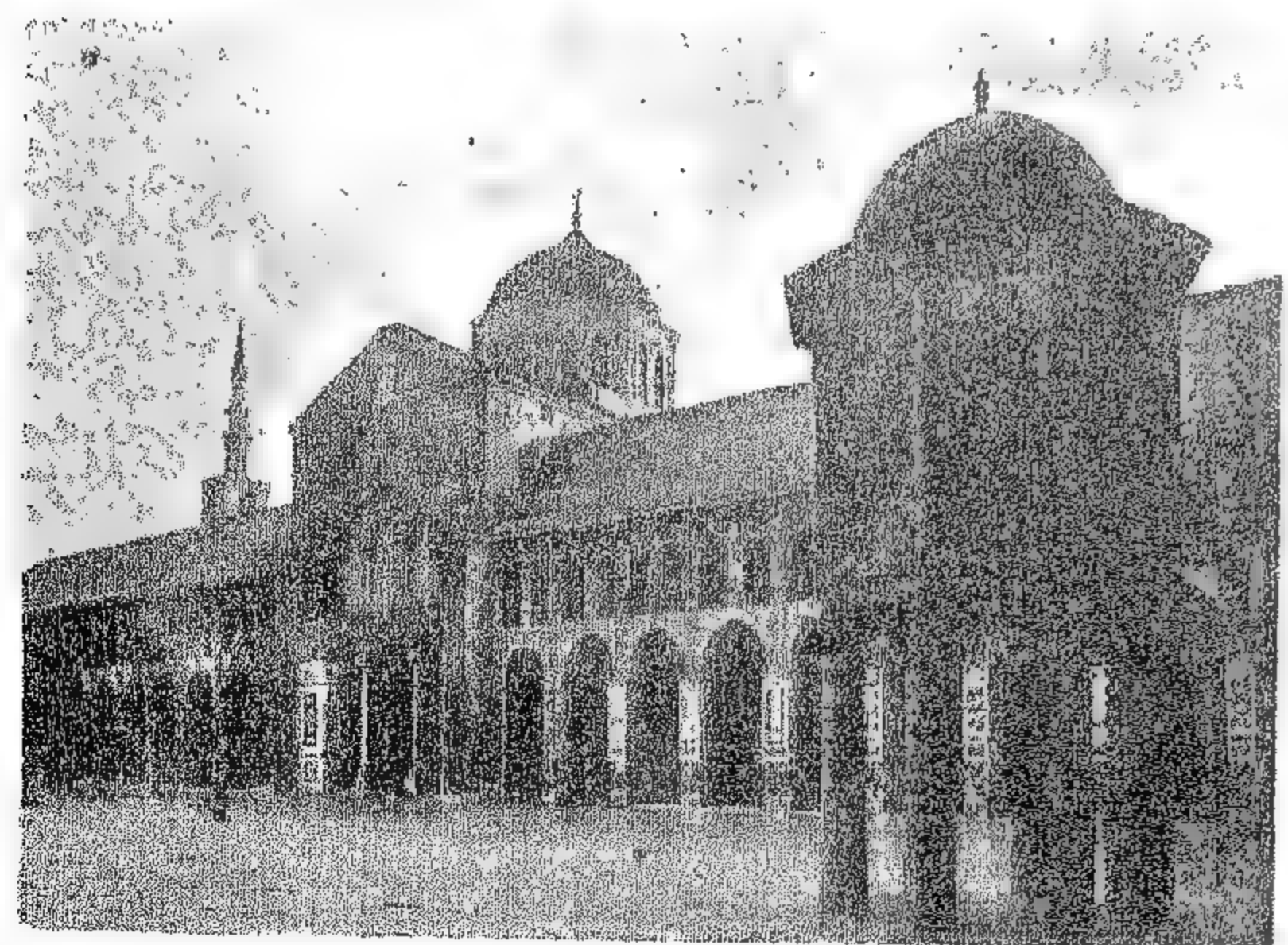
وقد أخذ المسجد الأموي في الشام (لوحة ١١ أ ، ب ، ١٢ أ ، ب ، ج) بعض لمسات التشكيل الروماني المسيحي ، كما شاع الطراز الهندوكي في العمارة الهندية الإسلامية ، وهو الطراز المتميز بالزخارف المستوحاة من نباتات البيئة الهندية في نحت الأحجار على غرار قطب منار (لوحة ١) . على حين تشترك العمارة في بلاد المغرب والأندلس في الكثير من صفات تشكيل الفراغ وتصميم الأعمدة والعقود المتراكبة وزخارف الجص المفرغ (لوحة ١٣) .

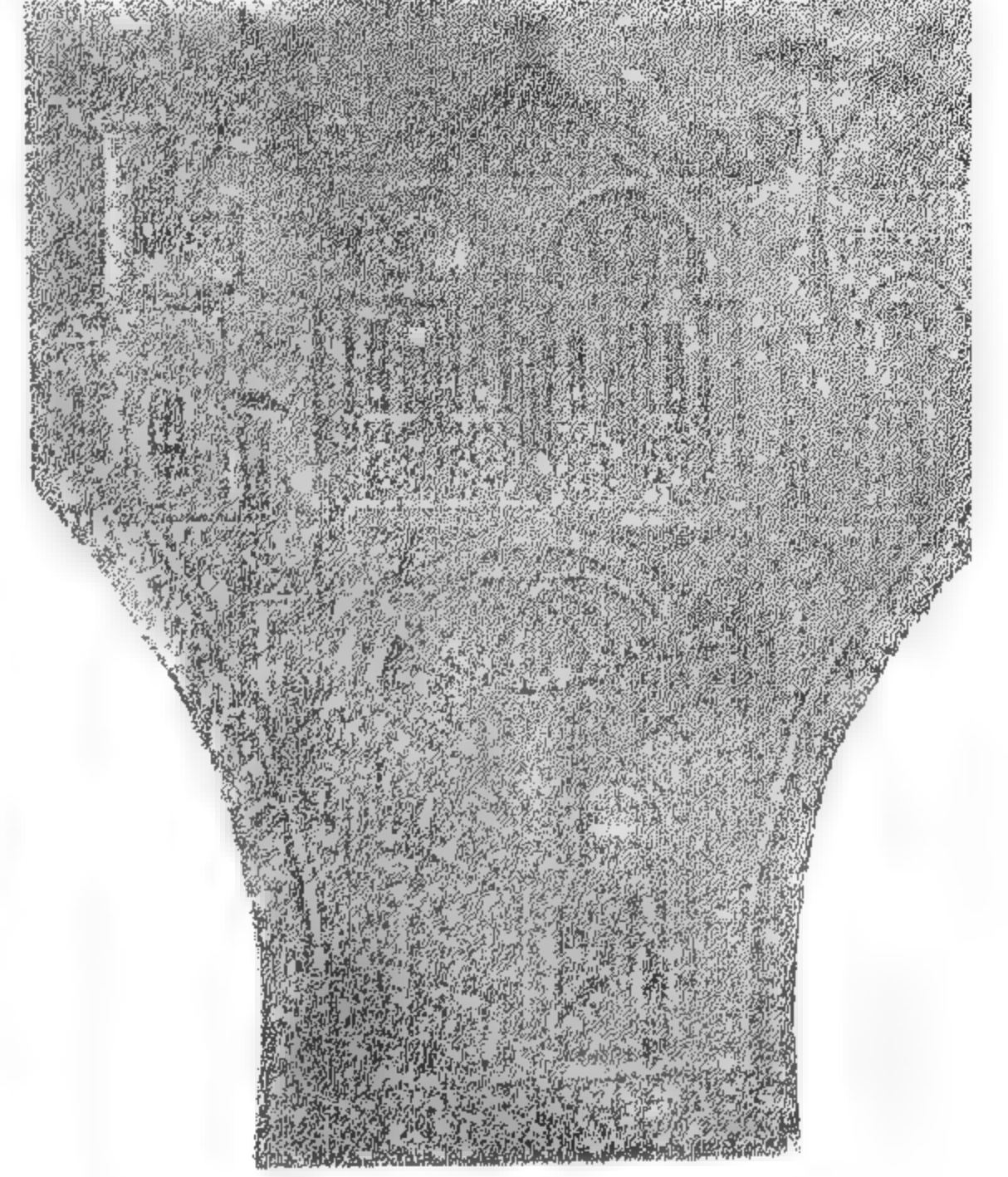
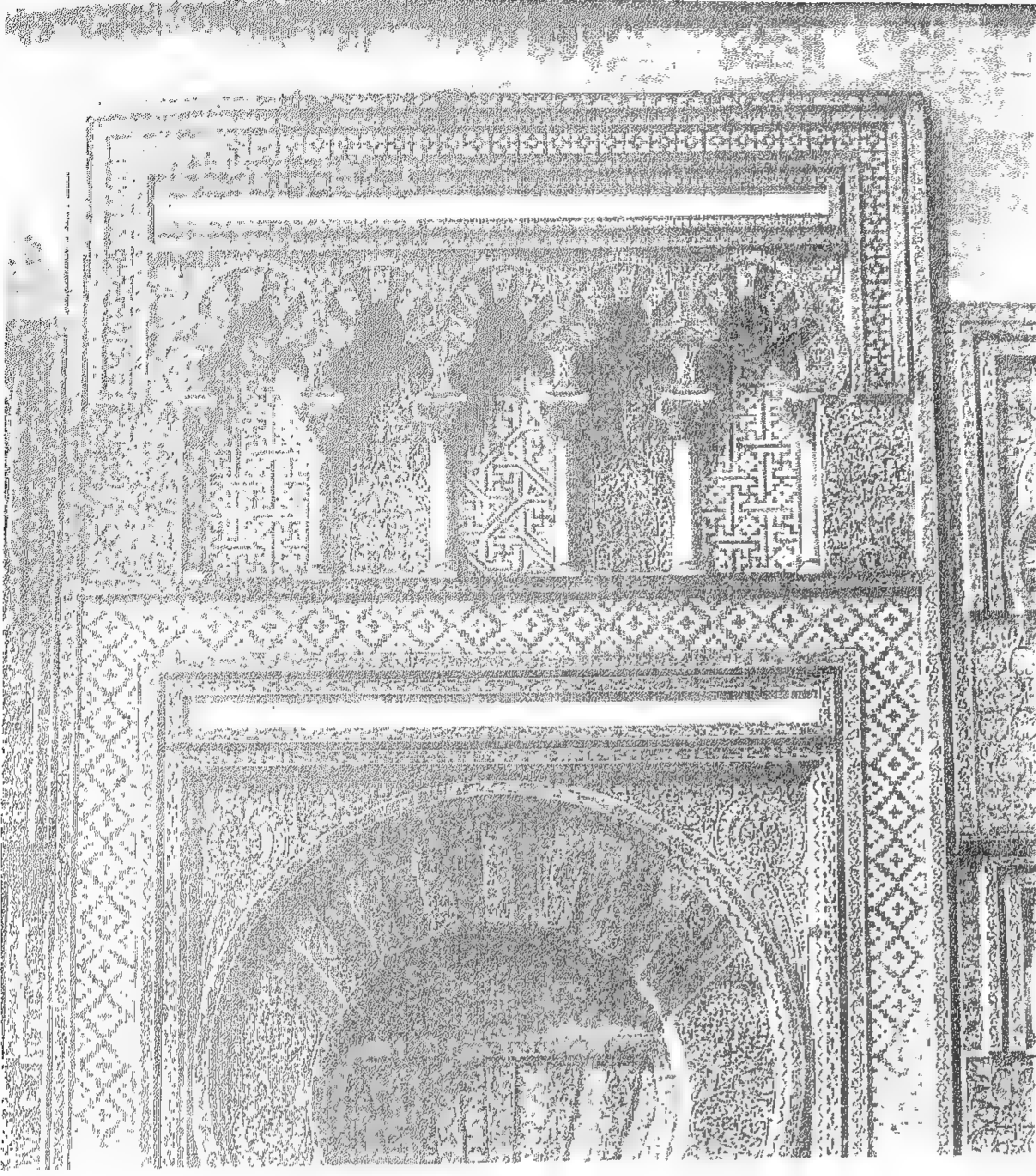
لوحة ١١ أ - المسجد الأموي . دمشق ب . المسجد الأموي . مكان الصلاة [الحرم] المؤلف من ثلاثة أروقة يقطعها مجاز من الشمال إلى الجنوب يحمل في وسطه القبة الشاذلة .

لوحة ١٢ أ - المسجد الأموي . مثلثة العروس والرواق الشمالي المجدد في القرن ١٨

لوحة ١٢ ب - المسجد الأموي . صحن الجامع وتبدو المكتبة ومثلثة عيسى وإحدى القبتين

وعلى الرغم من الاختلاف بين هذه العمارات في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية^(٢) كمنحنيات القباب والعقود والتكوينات المعمارية للمآذن أو بعض الزخارف ، إلا أنها تشترك جميعها في وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه البناءون عن ظهر قلب ، وغدت هذه الأشكال الزخرفية والتكوينات والعناصر المعمارية وكأنها اللغة العربية التي نزل بها القرآن ويثلى بها في كافة البلاد الإسلامية .





واستمرت هذه الأشكال والتكوينات في عمارة الجوامع على مرّ العصور متوارثة عملياً إذ اعتاد كل خليفة أن يبني جامعاً في عاصمة ملكه ، كما درج كل قادر على أن يشيّد لنفسه ضريحاً ومسجداً ، الأمر الذي أتاح لأهل حرف البناء استمرارهم في مزاوله حرفهم مع التطوير في الاتجاه نفسه .

لوحة ١٢ ج - زخارف المسجد الأموي . لوحة من الفسيفساء فوق البنية الداخلية للقسم الغربي من صحن المسجد تمثل قصر بوابته .
لوحة ١٣ - مسجد قرطبة بالأندلس . بوابة الواجهة الشرقية

وساعد على قيام وحدة الطابع الإسلامي ما كان من تشابه ظروف البيئة وارتباط بين لفظي الغرب والإسلام وقيام الخلافة الإسلامية التي سيطرت على أكثر البلاد التي اعتنقت الدين الإسلامي ، هذا إلى جانب أسباب وظيفية من الناحية المعمارية كوحدة البرنامج المعماري في الجوامع كلها نتيجة وحدة النظام في الصلاة ، الأمر الذي استدعى هذا التشابه في التخطيط المعماري .

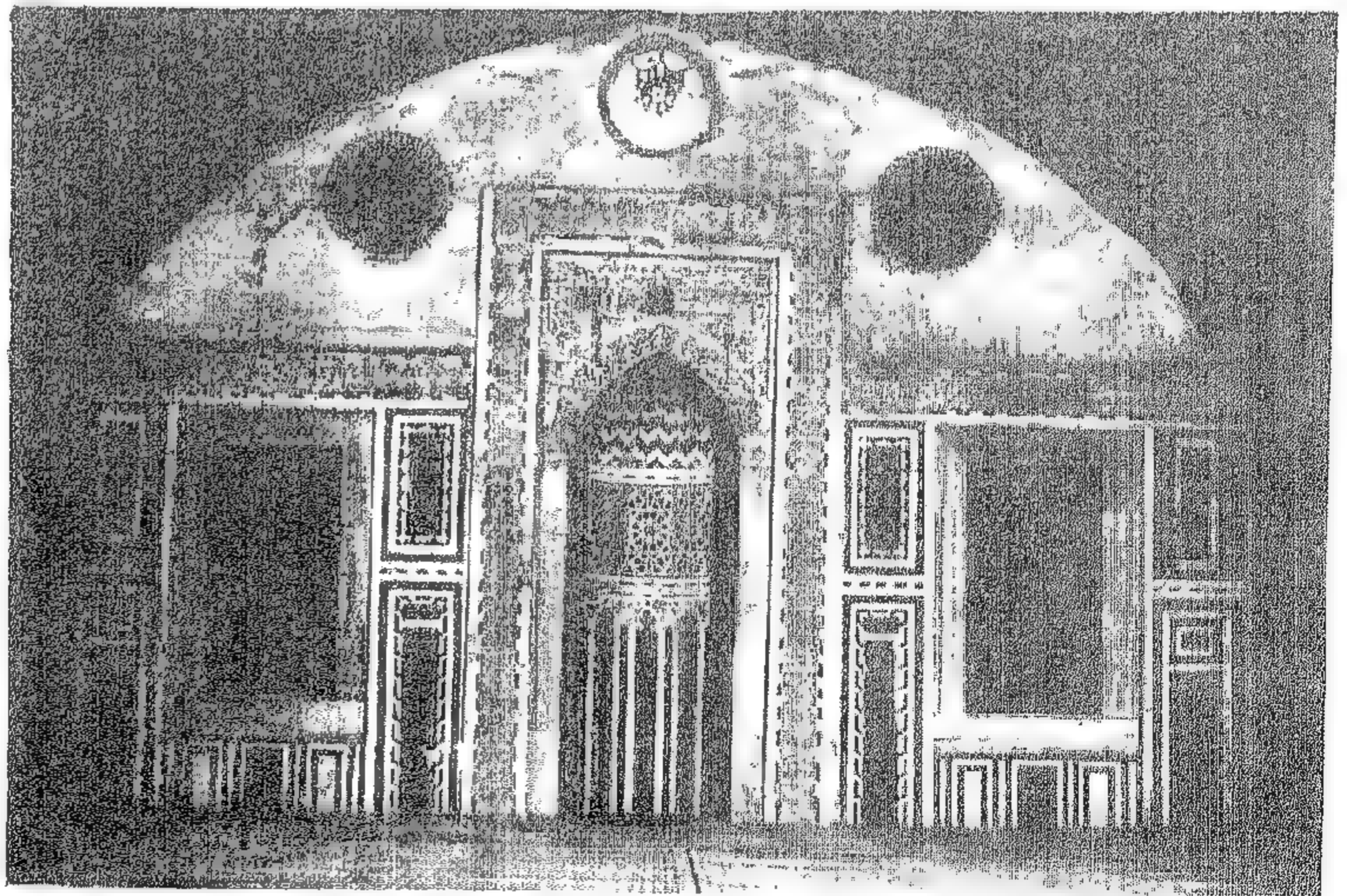
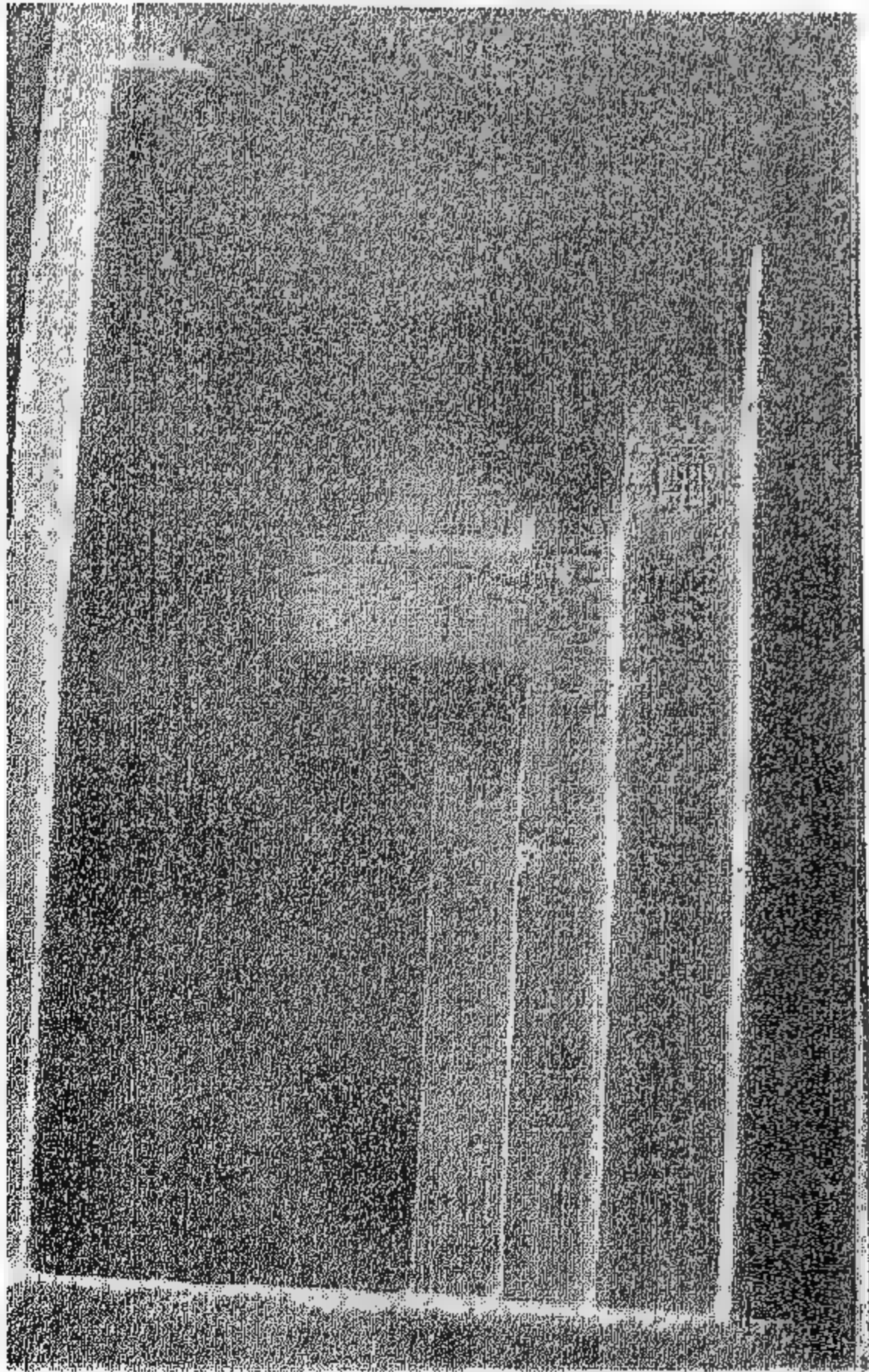
وكان من الطبيعي عند نزول الإسلام بتعاليمه التي تهدف إلى جمع الإنسانية كلها حول فكرة واحدة ألاّ يشتمل كل جامع على قدس أقدس خاص به كما هي الحال في المعابد

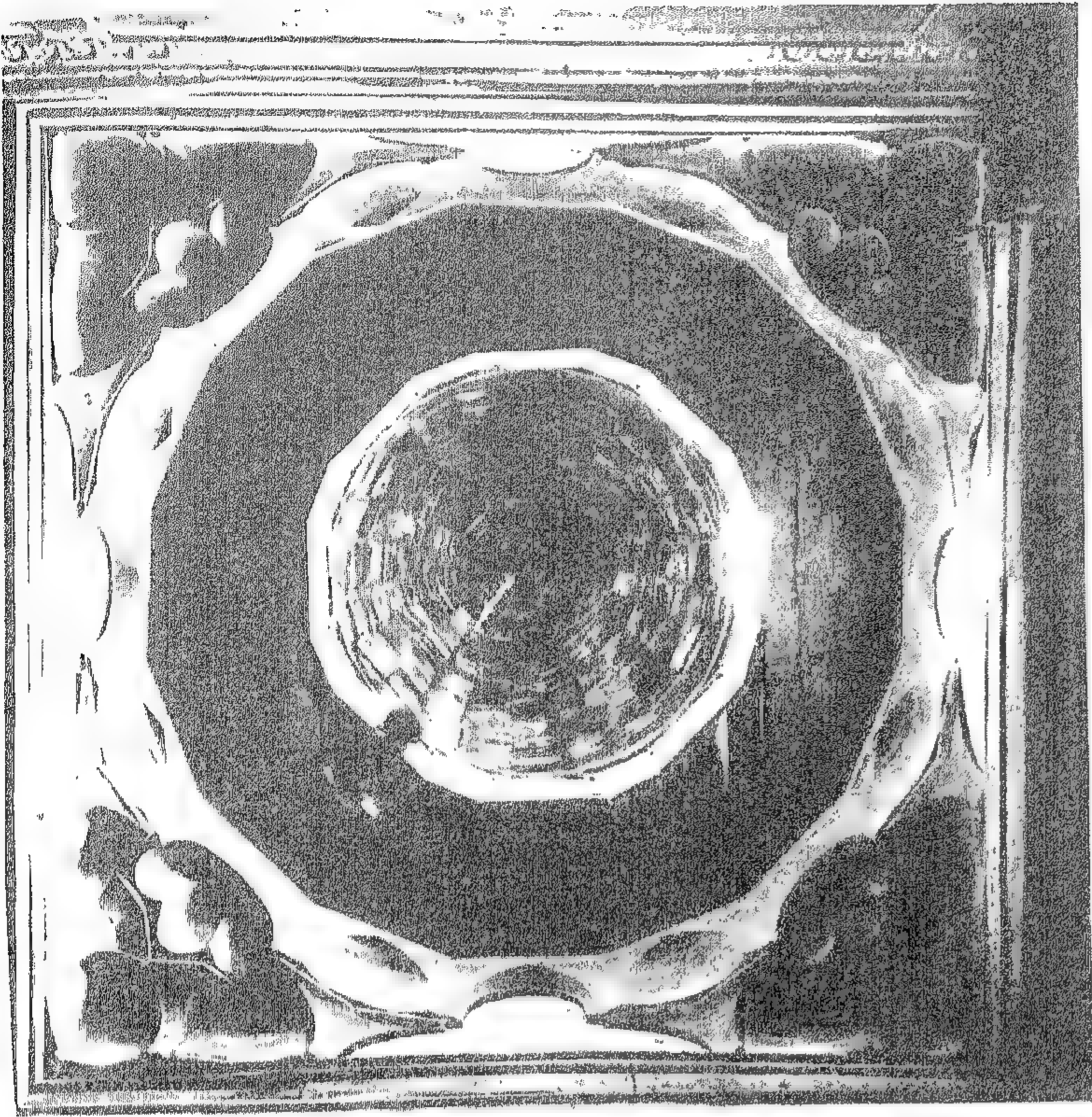
الأولى ، بل اجتزئ بقدس أقدس واحد يتجه إليه المسلمون كافة وهو الكعبة الشريفة ، ومن ثم لزم أن يكون المسقط الأفقي ببيوت العبادة الإسلامية مستطيلاً أكثر ما يكون انفساحاً ، ويواجه ضلعه الأطول مكة المكرمة حتى يستطيل « الصّف » الذى يتلاحق فيه المصلّون تأكيداً لفكرة المساواة بين جميع المسلمين الذين يصلّون فى صّف مستقيم وراء الإمام متّجهين إلى القبلة ، إذ كلما كان الصّف قريباً من الإمام زاد ثواب المصلّى . أضف إلى ذلك ضرورة أن يلمّ المرء باتجاه الكعبة فور دخوله إلى منطقة الصلاة ، ولذا كانت « عرضية » المصلّى تشير إلى اتجاه مكة من واقع التخطيط . ولهذا أيضاً قلماً نجد المسقط الأفقى للجامع على شكل دائرة أو مثمن حتى لا يغيب إحساس المسلم بالاتجاه إلى الكعبة .

وكما وجّه المعمارى الإسلامى جدران المسجد نحو الكعبة كذلك وضع قبلة أو محراباً فى الجدار المقابل لاتجاه الكعبة على شكل حنية تعلوها نصف قبة . وفى شكل هذا المحراب (لوحة ١٤) وفكرته الرمزية ما يذكّرنا « بعتبة الأبدية » (لوحة ١٥) التى أقامها المصريون القدامى فى مقابرهم كى تنفذ منها الروح إلى العالم الأبدى . وهكذا كانت الحال مع القبلة ، فالمتعبّد إذا لم يستطع أن ينتهى إلى الكعبة بجسده فلا أقلّ من أن ينتهى إليها بروحه من خلال المحراب الرمزى .

وفى البدء عندما كان الجامع مسطحاً من الأرض مسوّراً غير مسقوف لم يكن لثمة ما يحجب نظرة المصلّين إلى السماء ، حتى إذا تطلب الأمر تغطية مكان الصلاة فى الجامع اتقاء حرارة الشمس ، وتقلبات العوامل الجوية فى البلاد المختلفة ، حرص المعمارى العربى على أن تكون نظرة المسلم إلى السماء غير محجوبة ، فشطّر المسطح شطرين أحدهما مسقوف للصلاة والآخر مكشوف هو الصحن . ولكى يعوّض المعمارى إحساس المصلّى بعدم

لوحة ١٤ - قبلة أو محراب (عتبة مكة أو الكعبة)
لوحة ١٥ - عتبة الأبدية عند قدماء المصريين
[الباب الوهمى]





الانفصال عن السماء جعل على السقف القريب من القبلة قبة ترمز إلى السماء (لوحة ١٦) ، وجمل حواف أسطح جدران الصحن بعرائس أو شُرَافَات متجاورة تتجه رؤسها إلى أعلى ، موحياً بارتباط الأرض بالسماء أو بتلاصق المسلمين سواسية كأَسنان المشط أمام الله (لوحة ١٧ ، ١٨) .

وقد جاءت تلك العرائس على هيئة زهرة الزنبق لها بتلات ثلاثة تحصر بين صفوفها الصماء فراغات تتشكل من زهرات شقائق متجانسة صافية شفافة كأنها اقتطعت من زرقاء السماء ، وما أشبه ائتلافها بالتمازج القائم بين الروح والجسد^(٣) .

وثمة عرائس مدرّجة ترجع إلى العصر الأموي. أسفر البحث عن وجودها في قصر الحير الشرقي الذي شيده هشام بن عبد الملك عام ٧٢٧ م ، ومثلها في مدينة سامرا بالعراق . ويرجع أصل هذه العرائس إلى العمارة الساسانية كما هي الحال في طاق كسرى (٩٥٠ - ٦٢٨ م) ، ونرى مثيلاً لها كذلك في زخارف تيجان الأكاسرة الساسانيين غير أن تدرّجها قد يكون رأسياً أو مائلاً (شكل ١ ، ٢ ، ٣) ^(٤) .

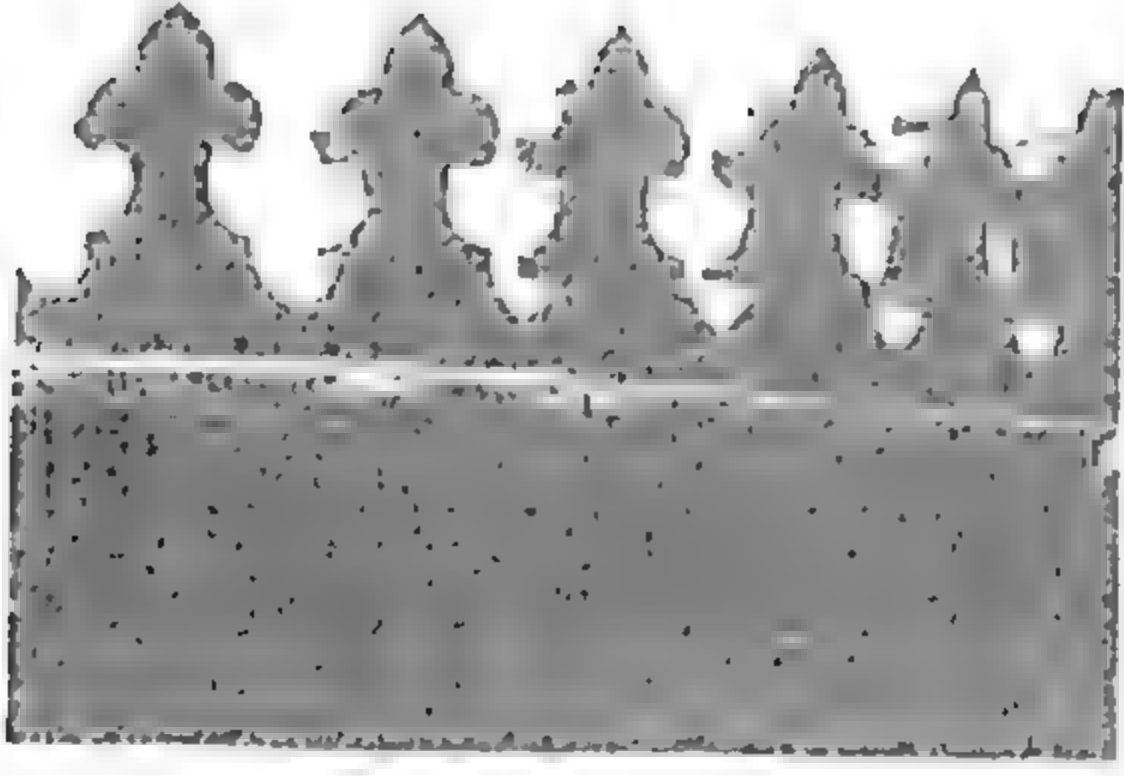
لوحة ١٦ - قبة مسجد ابن طولون . قبة ساسانية على عناصر معقودة مركبة

لوحة ١٧ - عرائس [شُرَافَات] الجامع تاج لجدران الصحن ، توحى بالربط بين الأرض والسماء ، والوصل بين الخالق والمخلوق .

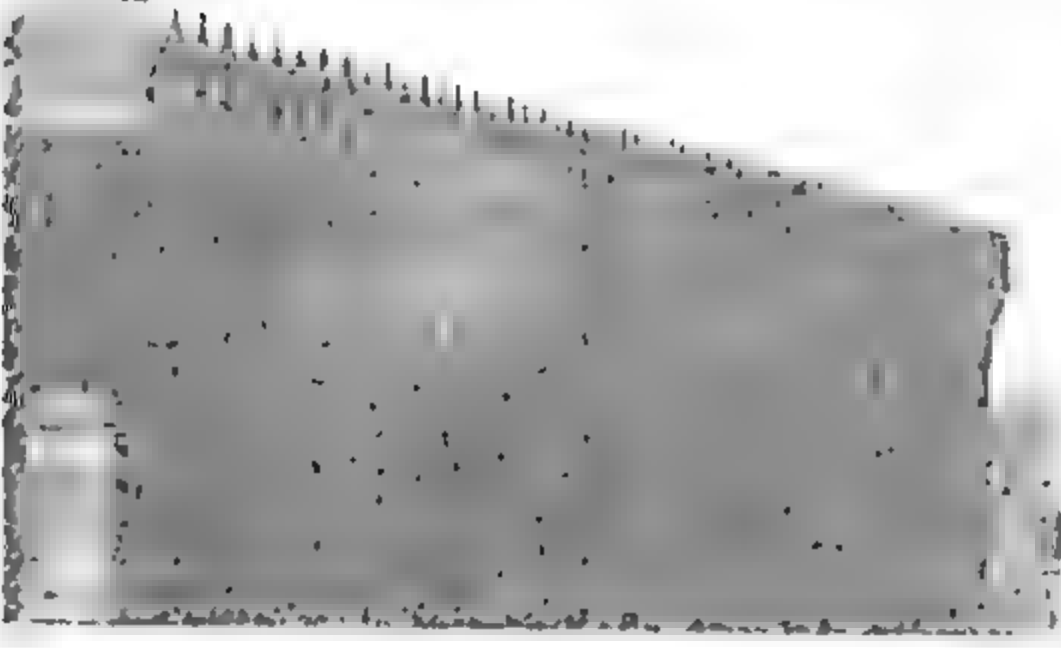
لوحة ١٨ - الشُرَافَات أو العرائس وكأنها تصوير لصفوف المصلين متراسة متراسة سواسية كأَسنان المشط ، أبصارهم مشدودة إلى السماء .

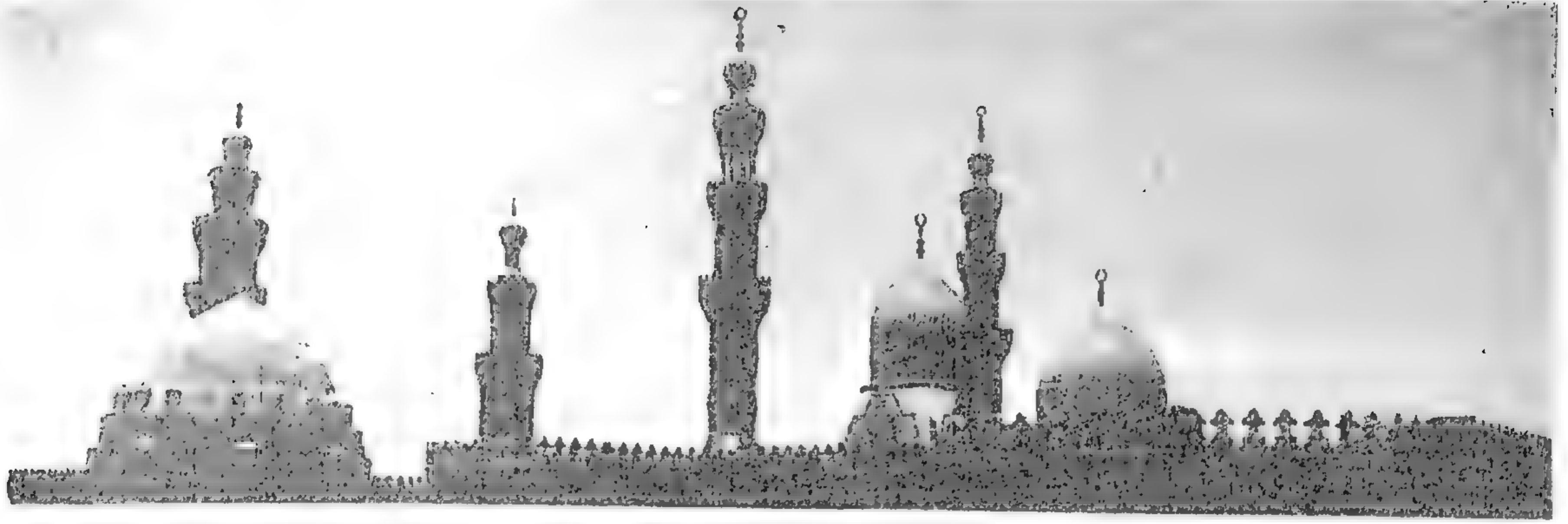
لوحة ١٩ - صلة السماء بالأرض أروع ما تتجلى في قبة ضريح قانيبای الرّماح ومثذنته ذات البصلتين ، وخلفها قبة جامع الرفاعي ومثذنتاه والشُرَافَات الزنبقية «عرائس السماء» .

وحقق المعمارى المسلم فكرة الانجاء إلى أعلى بطريقة درامية في ابتكاره للمثدنة حتى يعلو صوت المؤذن وهو ينادى للصلاة على كل ما عداه من أصوات ويصبح نغم «الله أكبر» ملء الأسماع على طول المدى (لوحة ١٩ ، شكل ٤) .



ففي القاهرة الفاطمية نرى المآذن سامقة تشمخ فوق المباني وكأنها واحدة من عرائس الجامع ولكنها تشير إلى السماء تزهو ببهائها على مباني المدينة العارية من الجبال بأسطحها المسطوحة التي تشق بانشغال القوم بحياتهم المادية اليومية (لوحة ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) . ولاشك في أن المعمارى المسلم لم يخل فكره من دراية سيكولوجية حين قسم المثدنة صعوداً إلى عدة أقسام تفصلها شرفات . تتناقص في الطول كلما ارتفعنا ، وكأننى به قد أراد أن يجذب نظر المشاهد إلى أعلى قسراً ، ويصب في وجدانه الإحساس بجلال المبنى ورفعته (لوحة ٢٢ ، ٢٣) . وهكذا يقصّر بعد كل شرفة عما تدنوها كلما أضعفنا وفق قاعدة « النسبة الذهبية » التي اتخذها الإغريق أساساً ، والتي تعنى أن نسبة الشطر الأكبر من خط أو مساحة ما إلى المجموع الكلى لهذا الخط أو تلك المساحة تعادل نسبة الشطر الأصغر إلى

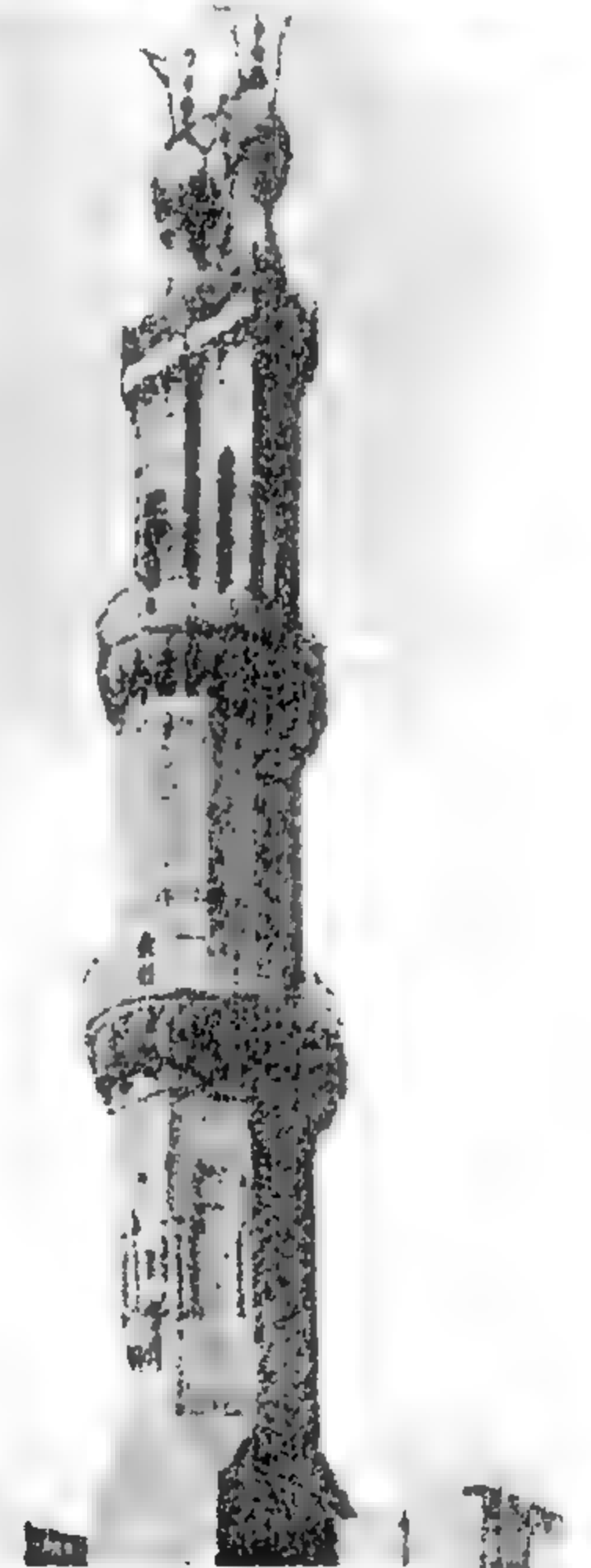




الشَّطْر الأكبر ، فيراح بصرُ المُبصر إلى المئذنة - التي تمتد إلى أعلى متباينة مع واجهة المسجد الأفقية - بينما ينشد التطلع نحو الله في عليائه . وإذ كانت العرائس هي الأخرى ترمز إلى التقاء الأرض بالسماء على المستوى الأدنى فإن المئذنة ترمز إلى هذا الالتقاء على المستوى الأعلى (شكل ٤) .

ويكاد تصمم المئذنة المعمارى أن يكون نحتاً أخضعت فيه التقنية الإنشائية للتعبير الفنى المعمارى الذى يهدف إلى الصعود والتسامى ، فلم يأبه المعمارى المسلم بالمصاعب الإنشائية العويصة التى صادفته فى سبيل تحقيق فكرته الفنية التعبيرية ، فقد زلّل له الإيمان المصاعب وحقق المعجزات .

ولقد كان من الطبيعى للمئذنة نظراً لبروزها ووظيفتها الشعائرية أن تظهر برعاية إسلامية خاصة حتى غدت رمزاً للإسلام . وتقع المئذنة عادة فى موقع يشكّل مع القبة تكويناً



لوحة ٢٠ - جملة مآذن تربط الأرض بالسما
« تكشفت لي فوق خلفية من روعة الغسق أشباح
الدور المتفاوتة الارتفاع المتباينة الأحجام ، مُشرعات
كالصواري ، يلفها دخان سُحب الأرجوان وكأنها
أسطول على وشك الإقلاع » .

أنطوان ده سانت إكسوپرى

[القلعة]

لوحة ٢١ - مآذن وقباب القاهرة الفاطمية تسمع
سامقة فوق المباني الحديثة المفلطحة التى ترتفع بغلظة
جدوعها لا بزهورها وثمارها .

« لا ، لم تعد المدينة تكوينا مستقرا متناسقا أو تشكيلا
هندسيا فى الفراغ ، بل أضحت وكأن الإنسان قد
انقضَّ عليها انقضااض الريح العاتية أثناء رحلة
الحياة » .

أنطوان ده سانت إكسوپرى

[القلعة]

لوحة ٢٢ - مثانة جامع الغورى ذات البصلتين
بالأزهر

لوحة ٢٣ - منارة مسجد قانيبى الرِّمَّاح من الممالك
الشراكسة (١٥٠٦) بميدان صلاح الدين
بالقاهرة ، وتتكون من بصلتين يمثل الفراغ بينهما ما
يمثله الفراغ بين العرائس .



جالياً ، فكلاهما عنصر يجاوز ارتفاع المبنى ويشارك في تحديد صورة المسجد المنطبعة على صفحة السماء . وإذا كانت القبة تعبر عن السماء حين نتطلع إليها من الداخل ، فإنها تبدو لنا عندما نرؤى إليها من الخارج إنشاء منكفئاً على نفسه بخطوطه الهابطة ، ومن ثم كانت في حاجة إلى مثذنة أو أكثر تنضم إلى هذا التكوين لتؤكد الأثر الجمالى الشامل .

وقد جاء تصميم الجامع أصلاً ليتسع لكافة أهل المدينة ليقيموا فيه صلاة الجمعة ، ولذا سمّوه « بالمسجد الجامع » . غير أن اتساع المدن أفضى إلى إنشاء مساجد متعددة في مختلف الأحياء في المدينة الواحدة ، بل تطلب الأمر أحياناً إنشاء زوايا ومصليات صغيرة .

تأثر الفن المعمارى الإسلامى بفنون الحضارات الأخرى

لقد تأثر الفن الإسلامى بفنون الحضارات التى احتواها الإسلام تأثراً خلافاً إذ كانت هناك عبقرية تتلقاها وتمثلها . وتقدم منها جديداً ، ولاشك في أن الأمم كلها مدينة بعضها إلى بعض في الكثير من ثقافتها وفنونها ، بل إن فنانى الأمة الواحدة يدين كل منهم إلى الآخر ، حتى لقد ذهب بعضهم إلى القول بأن المصورين يتأثر الواحد منهم بأعمال غيره أكثر من تأثره بالطبيعة من حوله . والثابت أن كل ذلك يدفع بحلقات تطور الفن حتى تصل إلى غايتها وإلى التبلور المتكامل للتشكيل .

فقد يما ابتكر المصريون النظام المعمارى المسمى « بروتودورى » أى ما قبل « الدورى » الذى نراه في مقابر بنى حسن في عهد الأسرة الثانية عشرة . ولم يكن هذا النظام المعمارى لينى بمتطلبات الرمزية في العمارة الدينية التى استخدمت فيها الأعمدة النباتية الشكل النامية كأعواد اللوتس والبردى ، فاقصر استعماله على حالات خاصة في العمارة المصرية القديمة ، إلا أن هذا النظام صادف هوى في نفوس الإغريق القدامى فاقبسوه وطوّروه حتى بلغوا به قمة الكمال ، وتمثلوه حتى اتخذ النمط الإغريقى بمقاييسه ومنحنياته ونسبه . ذلك النمط الذى لم يعد يمت إلى الأصل الفرعونى إلا ببعض أشكال تلك العناصر وفكرة التكوين المعمارى ، فكان ذلك كسباً جديداً للحضارة والثقافة الإنسانية^(*) .

ونجد مثلاً آخر لتأثر الثقافات والفنون بعضها ببعض على مرّ تاريخ التطور الإنسانى في استخدام أصحاب الكنيسة الشرقية للقبة ذات الخصائص المتدلّية « بئدانتيف » التى ابتكرها المصريون القدامى . وإذا كنا لا نجد لها إلا نموذجاً واحداً في المقبرة المجاورة لمقبرة سنبل بجبانة طيبة ، فإن هذا لا يقلل من قيمتها في الدلالة على أن المصريين القدامى هم أول من ابتكر هذا النوع من القباب التى تأثر أهل بيزنطة بها حتى ارتبطت هذه القبة بهم أكثر مما ارتبطت بالمصريين ، وشاعت تسميتها « بالقبة البيزنطية » .

وتتخذ القبة بعامة الشكل الكروى أو المخروطى أو أى شكل هندسى آخر من الأشكال

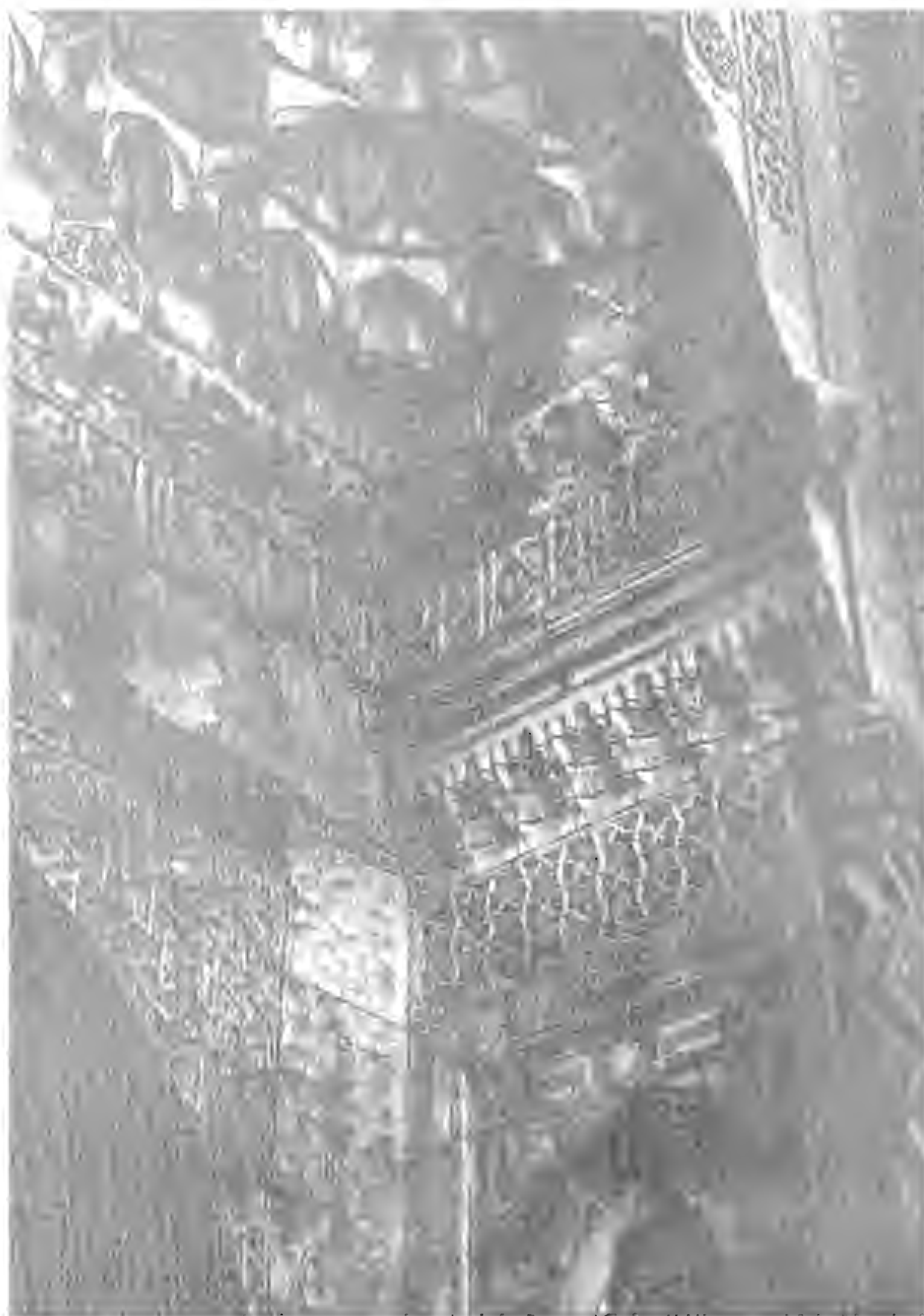
المعهودة في العقود ، فقد تكون مديبة أو بصلية أو مخمسة أو ذات قطع مكافئ (شكل ٥) ، لما أيسر أن نقيم قبة غرفة ذات مسقط أفقي دائري (شكل ٦ ، ٧) ، في حين يتعدى ذلك فوق غرفة مربعة الشكل ، لأن قاعدة القبة الدائرية لن تتركز في هذه الحالة إلا على أربع نقط فحسب ، على حين تظل بقية قاعدتها معلقة في الفراغ . وعلى هذا فلن تغطي القبة جميع أرجاء الحجرة بل تترك في أركانها أربع فجوات على شكل أربعة مثلثات مسطحة أفقية ، يتكون ضلعا كل مثلث منها من نصفي الجدارين المتجاورين ، والضلع الثالث دائري هو ربع دائرة كرة القبة (الجزء المهيئ من شكل ٨ ، ٩) . فإذا نظر المرء من داخل الحجرة إلى سقفها لم ترتح عينه لهذا التنافر بين قمة الجدران المربعة وقاعدة القبة الدائرية . وقد حفز هذا الفنان المعماري الحريص على أن يتحرك بصره في يسر خلال منحنيات أو مسطحات منحنية لها منطقتها الإنشائي المتلائم على أن يبتدع أسلوبين : هما أسلوب الخناصر المتدلّية^(٦) أو المثلثات الكروية ، وأسلوب الخناصر المعقودة^(٧) .

ويتمثل الأسلوب الأول في القبة البيزنطية ، وقد أطلق عليها اسم «الخناصر المتدلّية» لأن الكتل البنائية التي تملأ الأركان الأربعة على شكل مثلثات كروية تهبط من مستوى ركيزة القبة إلى أسفل بنفس منحني القبة بحيث تتركز القبة على قاعدة المثلث على حين يكون رأس المثلث متدلّياً إلى أسفل (شكل ١٠ ، ١١) .

ويتمثل الأسلوب الثاني في القبة الساسانية المكونة من أربعة أنصاف كرات [أو حنايا أو جوفات] ترتب فوق الأركان الأربعة للغرفة فتحول المربع إلى مثنى يرتفع إلى أعلى لترتكز عليه القبة (شكل ١٢ ، ١٣) .

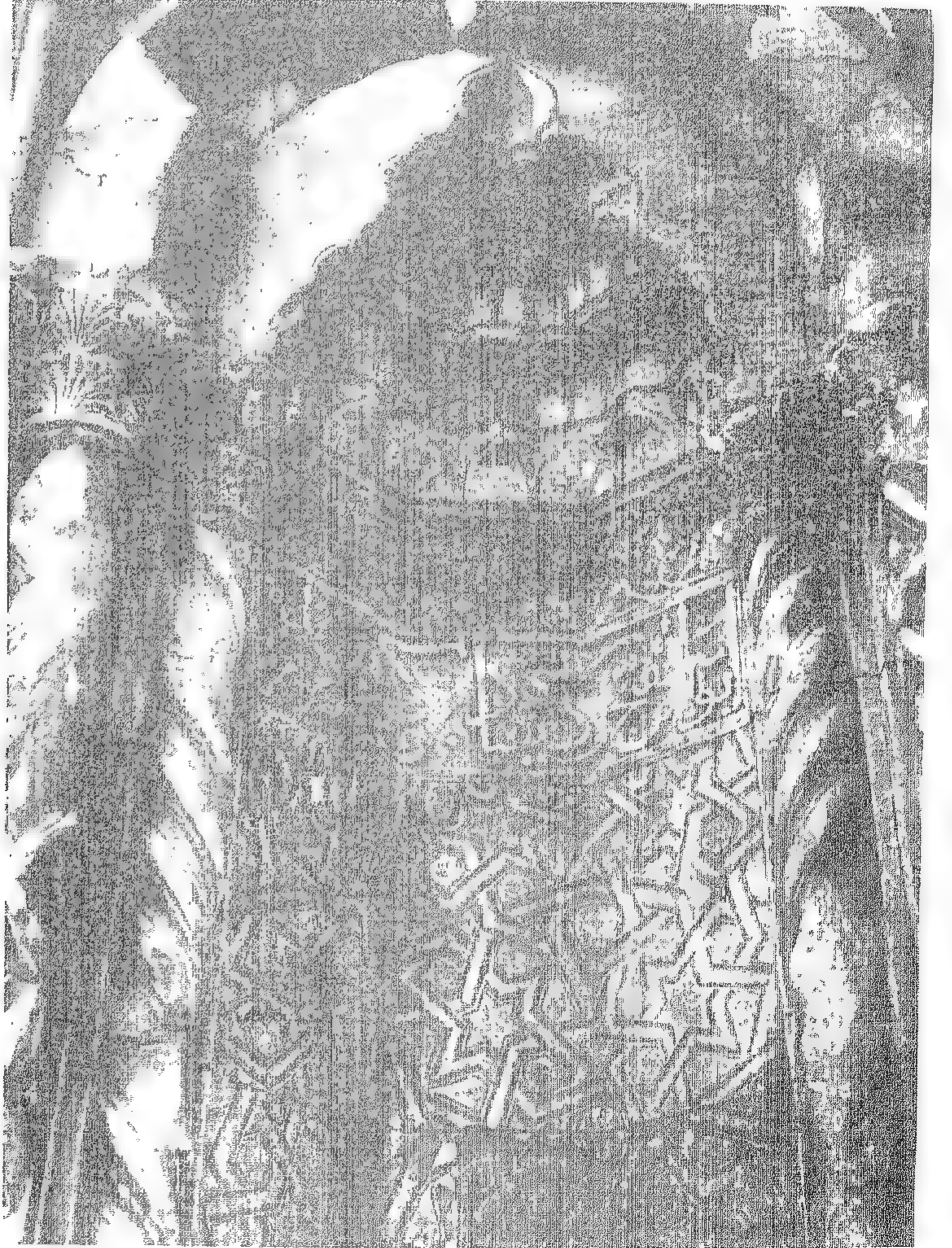
ونستطيع تصور القبة البيزنطية ذات الخناصر المتدلّية فوق غرفة مربعة الشكل إذا افترضنا أن محيط دائرة قاعدة القبة «الدائرة الخارجة أو المحيطة»^(٨) يقع خارج الجدران المستقيمة ، وأن التماس بين قاعدة القبة وقمة الجدران لا يحدث إلا عند أركان الجدران الأربعة . فلو أننا تصوّرنا فصل الأجزاء البارزة عن الكرة خارج الأسطح الرأسية للجدران لتجلّت لنا القبة الكروية من الخارج وقد تحولت قاعدتها المستديرة إلى قاعدة مربعة ، واتخذت الجدران في طرفها الأعلى شكل أربعة أنصاف دوائر رأسية ، يتصب بين كل نصفي دائرة منها مثلث كروي قائم على رأسه يمكن أن ندعوه الخنصر المتدلّي .

ونستطيع تصور القبة الساسانية ذات الخناصر المعقودة فوق غرفة مربعة إذا افترضنا أن محيط دائرة قاعدة القبة «الدائرة الداخلة أو المَحْوَطة»^(٩) يقع داخل الجدران المستقيمة ، وهو ما يخلف أربعة مثلثات مسطحة أفقية بين قاعدة القبة الدائرية والجدران المربعة . ولكي نتحاكى وجود هذه المثلثات الأفقية نقام أربع حنايا نصف كروية فوق الفراغ المثلث في الأركان الأربعة ، يستند كل منها إلى جدارين متجاورين ، باع كل منهما يساوي ضلع المثلث المماس «للدائرة الداخلة» ، مما يحيل المربع إلى مثنى ذي أربعة خناصر



معقودة ، ويتيح إقامة القبة في يُسر ، وبهذا تتوفر منطقة انتقال مريحة للعين من الناحيتين الإنشائية والجمالية .

وإذا ما تجاوز حجم الغرفة حداً معلوماً لن يغدو الخنصر الواحد كافياً من الناحية العملية ، ومن ثم يلجأ المعمارى إلى طريقة الخناصر المركبة بتكرار تقسيم الخنصر إلى عدة خناصر صغيرة . ويخلق تكرار هذا التقسيم عندما يبلغ حداً مفرطاً المقرنصات أو الهوابط «ستالاكتيت» (لوحتان ٢٤ ، ٢٥) . وقد تطورت هذه المقرنصات مع الزمن [التي أطلق عليها في المغرب اسم المقرنصات] وأصبحت عنصراً معمارياً قائماً بذاته : وتباين عددها من عصر إلى عصر ، وتراصت في صفوف مستقيمة بعضها فوق بعض (شكل ١٤) . وأطلق على كل صنف منها اسم «حطة» . وقد بدأت بسيطة ثم تطورت إلى أشكال مركبة ، خاصة في العصر المملوكى ، وظهرت الدلائل بينها .



لوحة ٢٤ - تكرار تقسيم الخنصر إلى عدة خناصر صغيرة يخلق المقرنصات [الهوابط] . مقرنصات مستخدمة في الخناصر [منطقة الانتقال] بأعلى الصورة ، وفي خطوط أفقية مستقيمة فوق عتب الباب إلى اليمين . سلطان خان . آق سراى بالأناضول .

لوحة ٢٥ - مقرنصات في أعلى إحدى الحنيات . سلطان خان . آق سراى بالأناضول .

وإذا كان الفن الإسلامى قد تأثر منذ نشأته بفنون البلاد التى فتحها وخاصة الساسانى منها والبيزنطى ، فإنه قد استبعد منها الجوانب الأسطورية وفنون المحاكاة الشكلية النوعية أو الخاصة وتكويناتها الموروثة والمنقولة والمبتكرة ، ثم عالج فنونها التجريدية بما يتفق مع تعاليم الدين الإسلامى وروحه وفلسفته . وبهذا تميز الفن الإسلامى بقسماته عن الفنون التى تأثر بها وعن باقى الفنون الدينية .

على أن الفن الإسلامى قد وجد طريقه سهلاً إلى امتصاص الفنون المختلفة التى تأثر بها وصهرها فى بوتقته الشخصية ، لأن كافة هذه الفنون تنظمها روح الشرق التى تنحو بطبيعتها نحو التجريد وتحوير الأشكال الطبيعية وتنسيقها فى صيغ ذات إيقاع وتكوينات هندسية وزخرفية . ومن كل الحصاد الفنى الذى خالطه المسلمون فى عصر انتشارهم استنبطوا نظاماً معمارياً مميزاً متكاملًا من التشكيلات والتراكيب المعمارية والزخرفية التى تكون فى مجموعها الطراز الإسلامى الموحد فى روحه وطابعه ، وإن اختلف فى بعض تفاصيله من إقليم لآخر ، كما اختلف تمام الاختلاف عن باقى الفنون الدينية لدى أصحاب الديانات الأخرى .

ويرد البعض سرّ الوحدة التى تجمع الفنون الإسلامية وتتجلى فى الطراز الإسلامى إلى توحيد الخط العربى الذى يكتب به المصحف الشريف . وقد يكون هذا عاملاً هاماً إلا أنه ليس العامل الوحيد ، بل ينبغى أن تدخل فى حسابنا بقية العوامل التى يعيها الإدراك ، ومنها طابع الفكر الشرقى وتفاعله مع البيئة فى البلاد التى انتشر فيها الإسلام . وقد تعود أشكال الخط العربى نفسه بمنحنياته وخطوطه وتكويناته الفنية إلى هذا الطابع الفكرى أو السيكولوجى ، مما يجعلنا نحسّ توافقاً بين الخط المكتوب وبين التشكيلات الزخرفية التى تزين المصاحف وأسطح الجدران فى العمارة ، بأشكالها ومنحنياتها فى تقابلاتها وتحولاتها المتنوعة الخطوط ، وفى القباب التى يزينها ، وفى الأوانى المعدنية أو الزخرفية إلى غير ذلك من منجزات الإقليم الواحد ، كما نحس التوافق نفسه عندما نوازن بين منجزات مختلف بلاد الشرق على مرّ العصور .

هكذا تهبّات نفوس أهل هذه البلاد ذات البيئة الواحدة لتقبل الأشكال الفنية نفسها والفلسفات العقائدية التى تكتمل فى أى بلد من بينها ، خاصة وأنه لا توجد فوارق فى الطبيعة الجغرافية بين مختلف البلاد الإسلامية إلا فى تركيا والهند وحدهما حيث تتساقط فيها الأمطار بما لا تعرفه البلاد الأخرى ، وهو ما استدعى تغيّراً فى بعض التشكيلات المعمارية عن بقية البلاد الحارة والجافة والصحراوية ، وإن لم يحل ذلك دون شمولية الوحدة التعبيرية عن العقيدة الإسلامية فى هذين الإقليمين ، شأنها فى ذلك شأن باقى البلاد الإسلامية ، فبقية تستخدمان نفس العناصر الزخرفية والخطوط العربية والعناصر المعمارية كالمئذنة والقبة والعقد التى تتطلبها الناحية التشكيلية بقدر ما تفرضها مراعاة الناحية الوظيفية فى تدعيم الجامع ليتفق وإقامة شعائر الصلاة وطريقة انتظام المصلين صفوفاً

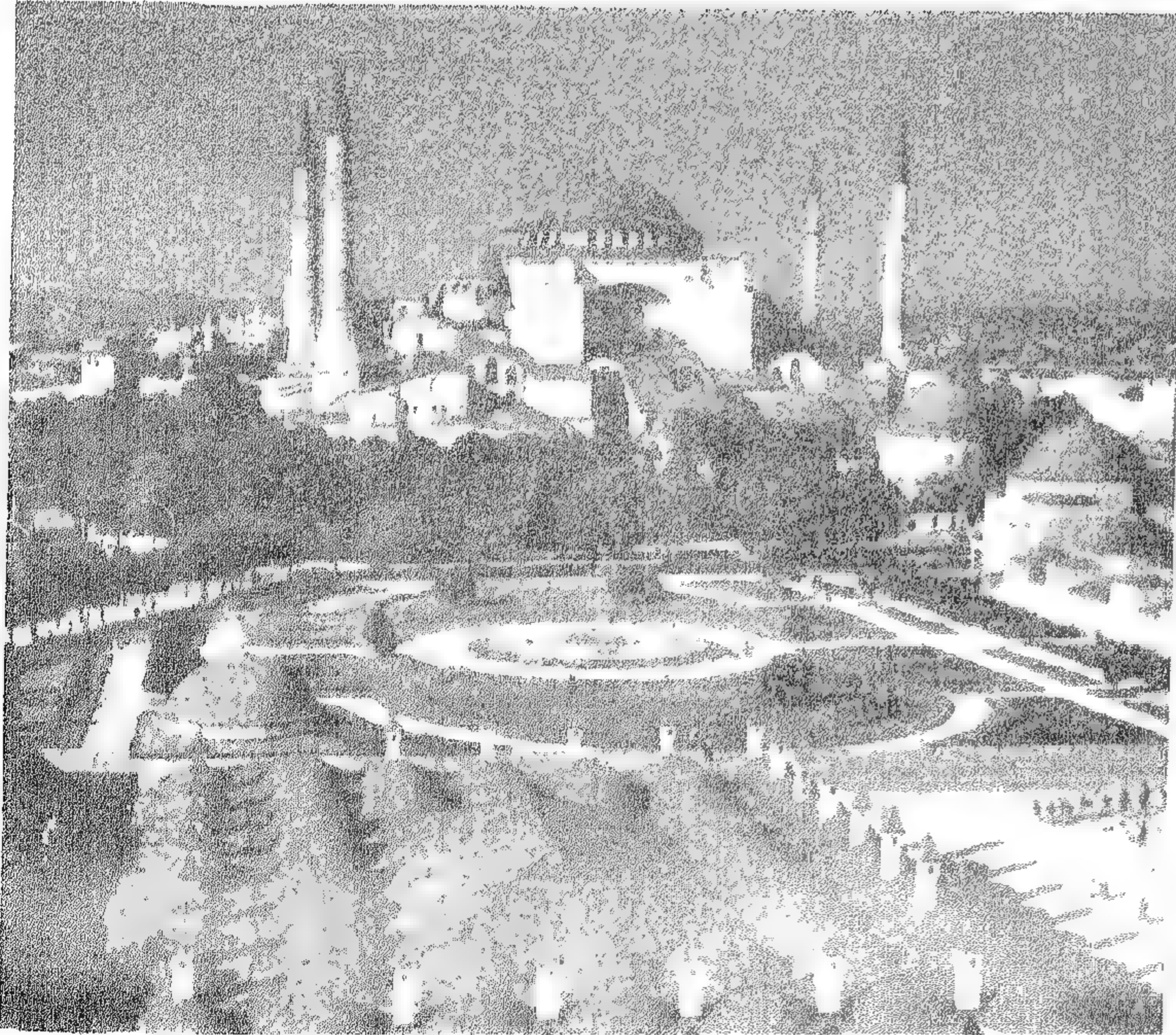
« عرضياً » في مواجهة حائط القبلة ، على العكس من الكنيسة المسيحية التي يصطف فيها المصلون « طولياً » ، أو المعبد الهندي ذي الخلوات المفردة .
ويكشف تحليل أثر المناخ في عمارة هذه البلاد جميعاً عن أن الطبيعة في معظمها جرداء قاسية الحرارة نهراً ، حيث لا تتجلى غير السماء عنصر الرحمة الوحيد في الطبيعة والأمل المرجو لتلطيف الجو خلال الأمسيات والليالي . ولهذا أغلق القوم مساكنهم ومساجدهم دون الخارج بحوائط شبه صماء ووصلوها بالسماء من خلال الصحن الداخلي المكشوف كما مرّ بنا . غير أن السماء لم تكن مهربهم من قسوة الأجواء فحسب بل كانت كذلك المهجع الذي تسترخى فيه الروح كلما أرهقها طغيان الماديات ، وهي الملجأ كلما شدّتهم الجدران إلى الأرض . ولقد أحسّ بهذا التشوّف إلى السماء الكاتب الفرنسي أنطوان دي سانت إكسوپرى^(١٠) حين دلف إلى الدور العربية خلال جولاته في شمال أفريقية ، فكتب يقول في كتابه [القلعة] : « حقاً إن الإنسان في حاجة ماسة إلى جدران يأوى إلى ظلّها ، لكنها بالنسبة إليه كالثرى يحتضن البذرة المدفونة ، في حين أنه في حاجة أمسّ إلى جلال طريق المحرّة وانفساح المحيطات حتى لو لم تُقدّم له الكواكب والنجوم والمياه والأمواج ثماراً عاجلة . . . لقد عرفت الكثيرين ممن أبلوا بلاء خارقاً في تسلّق الجبال ظلت الدماء تنزف من أكفّهم وأقدامهم دون أن تُثنيهم عن ارتقاء القمة حتى ترتشف عيونهم الظمأى برأى أعماق السهل الممتد المُشرب بزرقة الغسق قبلما يطلع عليها الفجر الفضي . وعلى القمة أخذوا يرتقبون كالظّامئ يقلّب عينيه بحثاً عن ماء بحيرة يروى غلّته . هاهم أولاء يرشفون النسمات العذبة والفرحة تنبض في قلوبهم الملهوفة إذ وجدوا لحظتها الترياق الشافي من كل الأسقام » .

وحينما شاء الفنانون المسلمون أن يضيفوا سقفاً إلى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزاً للسماء ، فأقاموها أعلى الجزء الواقع أمام القبلة مباشرة ، كما استخدموها في تغطية أضرحة الأولياء والصالحين . غير أن المماريين المسلمين - باستثناء الأتراك منهم - لجأوا إلى القبة الساسانية ذات العناصر المعقودة إلى أعلى ، على العكس من العناصر المتدلية في العمارة البيزنطية التي استخدمت لتحويل مربع الضريح أو الفراغ المطلوب تغطيته بقبة إلى مشمن بواسطة هذه العناصر لكي ترتكز القبة بقاعدتها المستديرة على هذا المشمن .

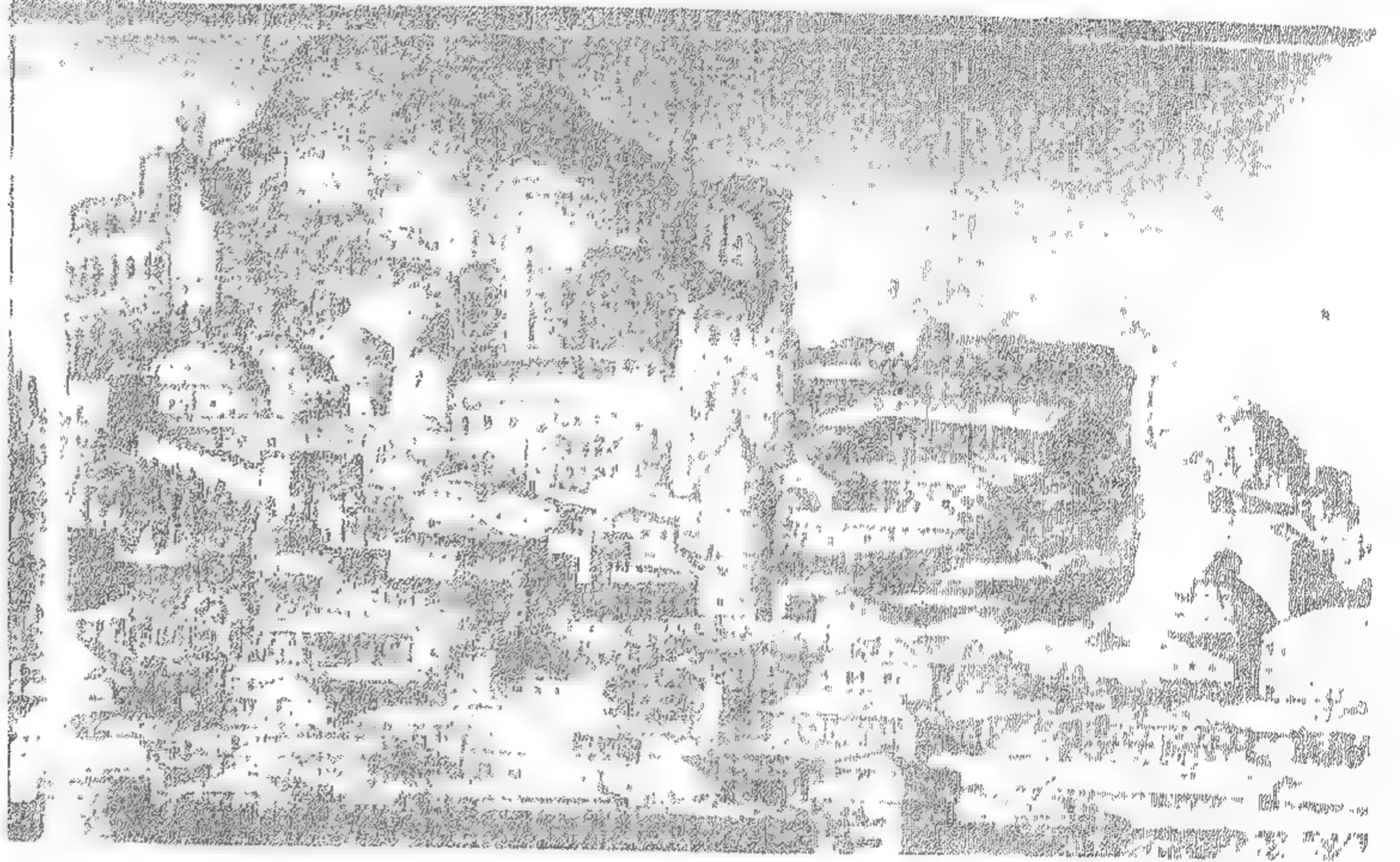
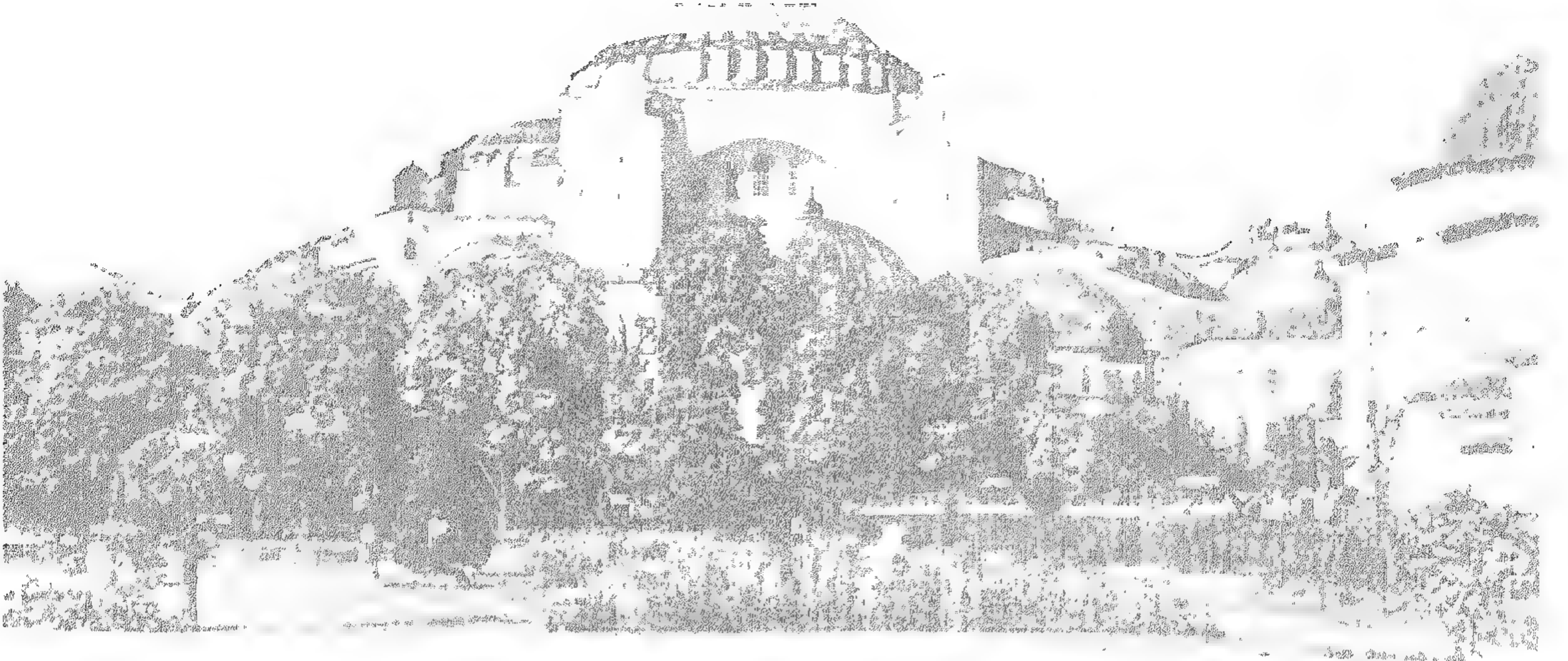
ولقد استعمل أصحاب الكنيسة الشرقية من المسيحيين القبة في تغطية البازيليكا ، غير أنهم استخدموها بمفهوم يختلف عنه في الجامع ، إذ اختاروا القبة البيزنطية ذات العناصر المتدلية « بندانتييف » بدلاً من العناصر المعقودة إلى أعلى كما هي الحال في القبة الساسانية ، الأمر الذي يتفق والناحية الرمزية في تشكيل الفراغ الداخلي ، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يهبط من أعلى إلى أسفل^(١١) ، متناولاً صور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم ، وبذلك أسبغوا على القبة البيزنطية طابعاً مسيحياً خاصاً يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة أو البازيليكا ، ذلك أن البازيليكا البيزنطية ترمز إلى صورة الكون الكبير ،

يتكامل فيها بسماؤه وأرضه ، وتتدرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها في الفراغ ارتفعت مكانتها وقدسيتها . لهذا تتوسط صورة السيد المسيح «ضابط الكون» أعلى مكان في القبة الوسطى حيث يسيطر على الفراغ الداخلي بأكمله . وهكذا تصبح البازيليكا البيزنطية كونا صغيراً^(١٢) متكاملأ في حد ذاته . كما يوحي إلينا الشكل الخارجي للبازيليكا البيزنطية باكتمال هذا الكون الصغير واستقلاله عن الكون الكبير ، حيث تنكفى الأسطح الكروية على فراغها الداخلي لتفصله عن العالم الخارجي .

و حين احتل الأتراك المسلمون القسطنطينية وجدوا أن عمارة البازيليكا البيزنطية تُعدّ مثالية لحماية جمهور المصلين من العواصف والأمطار ، فاقترضوا نموذجها لجوامعهم بعد أن أضافوا إليها المآذن التي أحدثت - من ناحية التعبير عن الروح الإسلامية - أثراً عجيباً ، ذلك أنها وصلت البناء بالسما بعد أن كان منكفئاً على نفسه ككون صغير قائم بذاته . وحسبنا أن نوازن بين صورتين لأيا صوفيا ، إحداهما بالمآذن كما هي حالياً ، والأخرى بدونها ، إذ نحس للوهلة الأولى باتصال المبنى بالسما في الأولى ثم بانفصاله عنها في الثانية (لوحة ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨) .



لوحة ٢٦ - مسجد أيا صوفيا بمآذنه في إستنبول
 لوحة ٢٧ - مسجد أيا صوفيا دون مآذن حيث يتبين
 أن الطابع المعاري الدال على « الكون الصغير » القفل
 على نفسه والذي تنكفى أسطحه الكروية على الفراغ
 الداخلي هابط إلى أسفل
 لوحة ٢٨ - كنيسة أيا صوفيا بمآذنتين فحسب . رسم
 تخطيطي قديم



وفي مجال تأثر العمارة القدسية بالبيئة المحيطة يسوق جاستون ثبيت مقابلة جمالية شاعرية بين الكنيسة القوطية والمسجد الإسلامي إذ يقول : « على حين تمتلئ الكنائس والكاتدرائيات من الداخل بالأقنية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار في غابات أوروبا الكثيفة بقممها الشاهقة المتلاصقة ، يحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل فيبدو غابة متفتحة لا سرّ يكتنفها ولا غموض ، فالخطوط القوية الواضحة الرصينة التي تتمثل في أعمدته تنهض في الفراغ المحيط بها دون أن تضيئ على هذا الفراغ عتمة توحى بأى غموض أو تعقيد ، ومردّ هذا الوضوح الإضاءة المباشرة المنطلقة من الصحن المكشوف . وعلى حين تبدو الكنيسة من الخارج بمجازها الأوسط الشاهق الارتفاع وأبراج نواقيسها المخروطية أو المدببة وكأنها تبحث عبثاً عن منفذ لها إلى السماء ، يبدو المسجد وكأنه قدنفذ إلى السماء ، رامزاً للسكينة والإيمان الرصين والشجاعة المطمئنة التي تُسلم مقاليدها إلى ذات الإله » . ويستطرد جاستون ثبيت قائلاً إنه « إذا كان معيار الأصالة في أى طراز من طرز المعار

هو أسلوب استغلال الفراغ ، فإن تصميم الجامع هو النموذج الذى يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الإسلام بصفته ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة» (١٣)

وقد أورد الكاتب اليونانى كازانزاكيس فى كتابه « تقرير إلى جريكو » صورة بديعة عن أثر البيئة على العمارة القوطية حيث يقول :

«أخذت تلك العمارة المقدسة شكل القمة بكل جزئياتها، وغدا كل ما فيها كالسهم رافضاً المنطق المستقيم» (١٤) للطراز الإغريق المربع الذى يسيطر فيه النظام الإنسانى على السماء ، محققاً بذلك التوازن بين الجمال والمنفعة ، كاشفاً عن تفاهم منطقي بين الإنسان والإله . غير أن تشكيلات هذه العمارة القوطية فيها ما يدفع الإنسان إلى العلا لكى يغزو الفضاء اللازوردى ، قاصداً جذب الصاعقة الكبرى من السماء إلى الأرض .

وبتفسير كازانزاكيس للروح القوطية ممثلةً فى عمارة الكاتدرائية : يعود بنا من جديد إلى مدى ما تسبغه البيئة الطبيعية على العمارة والفن من أثر وحيلة الإنسان إزاءها . فلقد نشأ الطراز القوطى فى أوربا ذات السماء الحافلة بالبروق والرعود ، فالكاتدرائية القوطية تتصل بالسماء عن طريق أبراجها التى تتخذ أشكال القمم فتدفع بالإنسان إلى العلا ، ولا تهبط السماء إلى الأرض إلا على شكل صواعق - على حد تمثيل كازانزاكيس - ، ولهذا كانت العلاقة بين الأرض والسماء فى اتجاه واحد إلى أعلى ، فجاءت الكاتدرائية القوطية بأسقفها المائلة مغلقةً بكامل مسطحها على السماء ، منكفئة فوق فراغها الداخلى شأنها فى ذلك شأن العمارة البيزنطية .

وبتطبيق هذه الأفكار على العمارة الإسلامية التى نشأت فى بلاد الشرق الأوسط ذات المناخ المعتدل أو الحار الجاف نجد أن الاتصال بين الأرض والسماء متبادل وليس فى اتجاه واحد ، حيث ترتفع فوق الأرض مآذن الجامع وعرائسه ، على حين تهبط السماء إلى الصحن فتشيع فيه الرحمة ، كما تملأ الفراغات بين عرائس تماثل أشكالها ، فيتم التزاوج بين الكتلة والفراغ كالسالب والموجب ، بما يرمز إلى تزاوج الروح والجسد أو السماء والأرض كما سبق القول .

تُرى أى مشكلات وتساؤلات كانت تدور حول تصوّر العمارة الإسلامية لو أن الإسلام كان قد نشأ فى بلاد الشمال مثلاً؟

يدفعنى إلى طرح هذا السؤال الافتراضى ما ينشأ اليوم من مشكلات فنية لدى تصميم الجوامع التى تقام هناك ، الأمر الذى يتطلب تحويرات فنية للأشكال الإسلامية النابعة من الثقافات البدوية فى البلاد الحارة لكى تتفق مع الأجواء الشمالية ومع باقى الأشكال المعمارية النابعة من الثقافات الحضرية فى البلاد الباردة .

ولقد سبق أن ثارت مشكلة متشابهة فى عمارة المساجد التركية ، إلا أن اندماج العمارة البيزنطية فى الروح الشرقية قد يسّر عملية التحويل والتحوير ، على حين ظلت الاختلافات بين العمارة الشمالية الغربية والعمارة الشرقية شاسعة .

* * *

إن ابتكار العمارة الدينية هو أمر يشقّ استنباطه طفرة واحدة ، وتتجاوز إمكانية أدائه طاقة معماري واحد خلال حياته مهما بلغت عبقريته ، بل وتقصر عنه طاقة جيل من المهندسين ، ذلك أن العمارة بصفة عامة والدينية منها بصفة خاصة من الفنون الجماعية شأنها شأن غناء جوقة الإنشاد «الكوروس» يستحيل على فرد واحد أن يؤديه بمفرده .

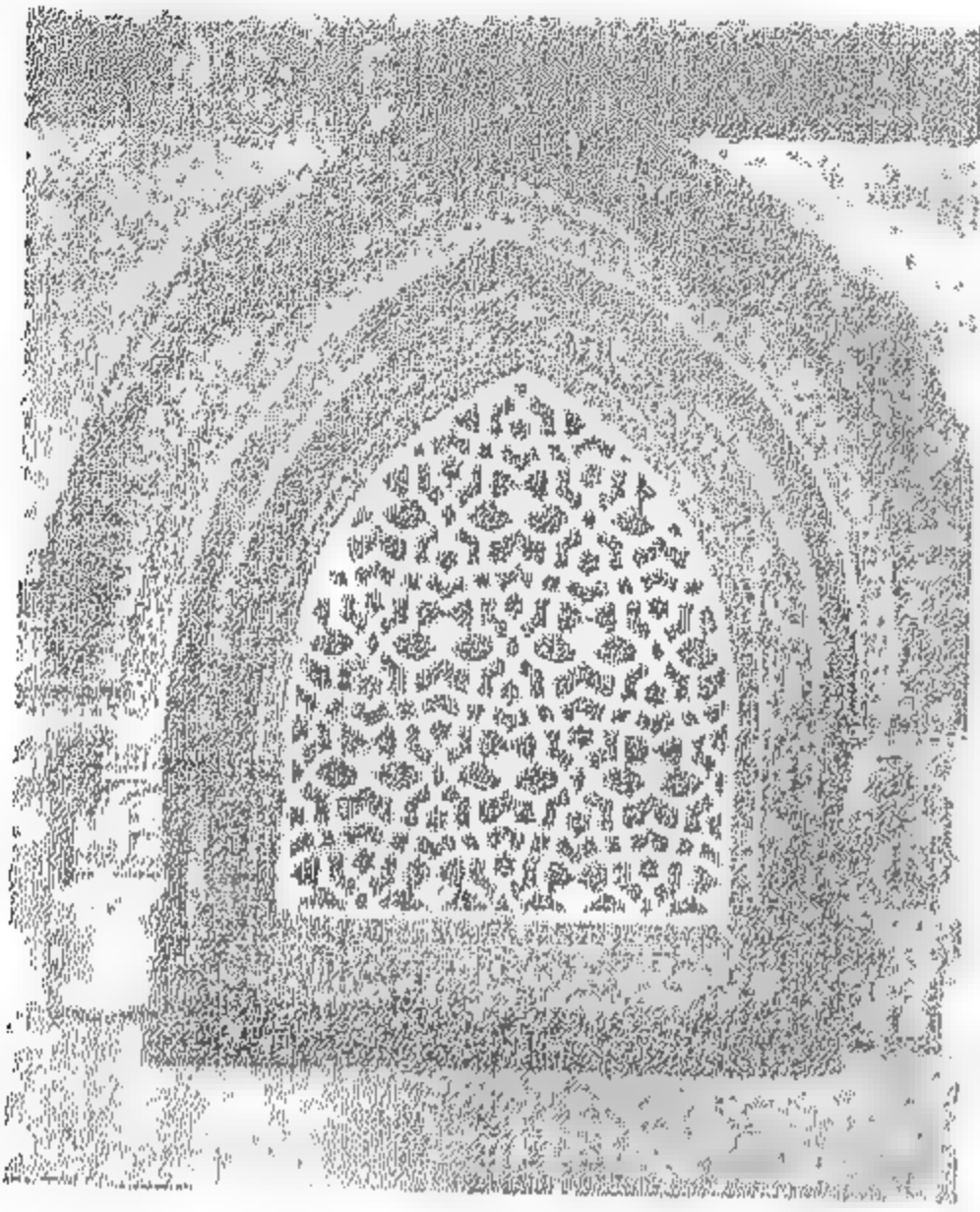
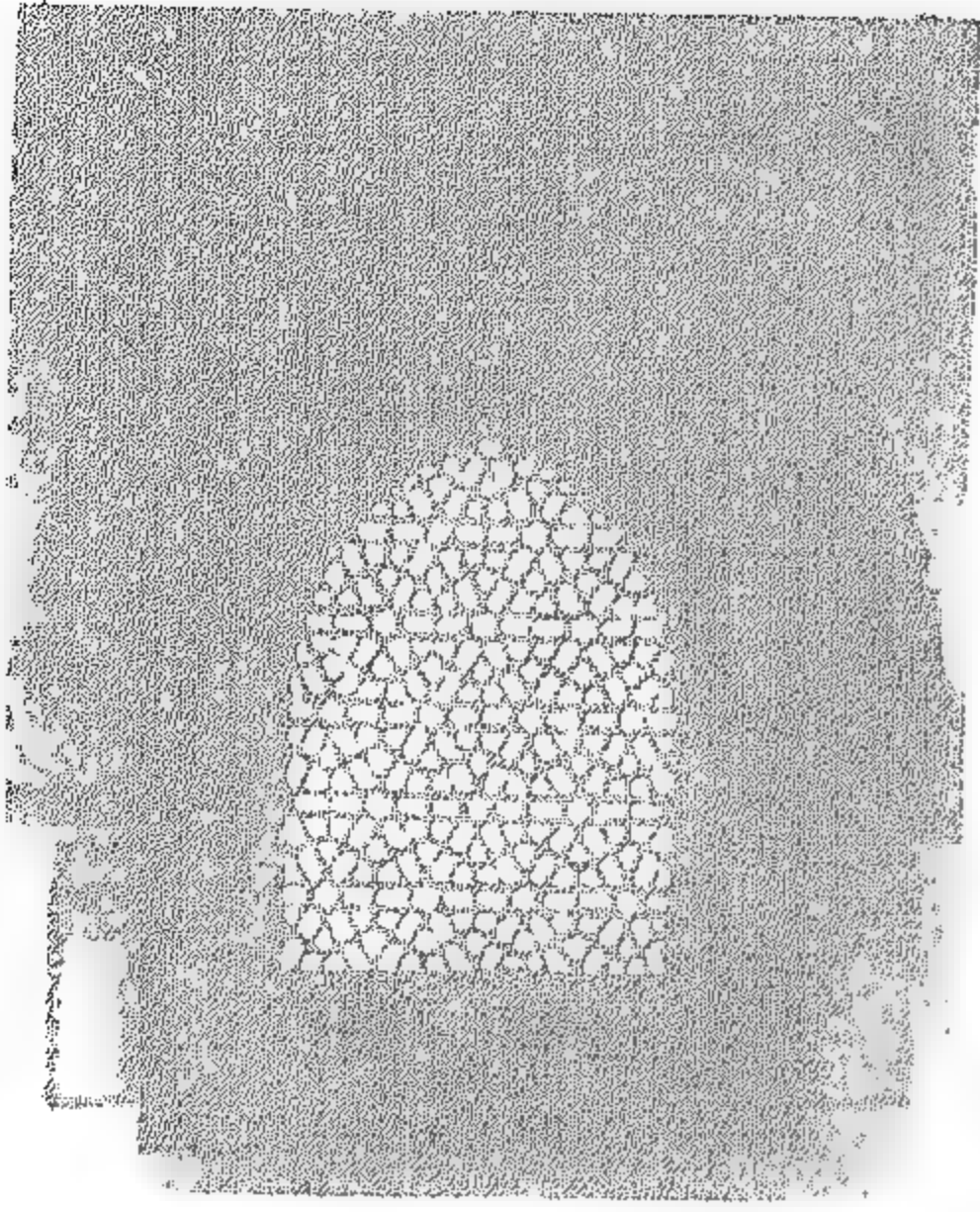
ولم تكن نقابات البنّائين في الإسلام شبيهة كل الشبه بنقابات بنائى الكنائس من الماسونيين والإخوان^(١٥) الذين كانوا يحفظون القواعد والقوانين والرموز والأشكال في العمارة الدينية والزخرفة والتصوير والنحت يتبعونها على هدى من توجيهات آباء الكنيسة في تصميم الكاتدرائيات والكنائس وزخرفتها حرصاً منهم على الطابع المقدس في عمارتهم الدينية . غير أن ثمة عرفاً ساد العمارة الإسلامية وأتبع في مختلف مراحل تطورها بين أهل حرف البناء وغيرهم من الصنّاع . فلقد اهتدى الإنسان منذ القدم إلى الرموز فطرةً ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً إلى المعنى المكنون الذى ينطوى عليه الشكل ، مستوحياً الرموز مما أملت عليه الظواهر الطبيعية ، رابطاً بين هذه الظواهر وما يخطر له من أفكار ، مُصنّاعاً للقوى التى إليها مرّد هذه الأشكال ، ولنُظَم الخلق التى تخضع لها هذه القوى . ولقد كان لبعض المتصوّفة المسلمين ، بما أوتوا من روحانية وعلم باطنى في عمارة المساجد معتقدات لها رموزها ولها أسسها في أنفسهم ، فكانوا يملون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنّائين والحرفيين ، وهؤلاء يسطونها أعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصنّاع والعمال ، فينفذها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلك الحكمة الخفية والمظاهر الجلية . وبهذا تأكدت على مرّ الزمن ديمومة الأشكال والرموز وما بها من تشابه في البلاد الإسلامية عامة . وكان مرجع هذا التشابه إلى وحدانية العقيدة ووحداية الثقافة اللتين تقودان إلى تشابه في اختيار الأشكال والرموز ليكون المؤدّى واحداً . ونظرة إلى المساجد القديمة في أنحاء العالم الإسلامى - كما سبق القول - من إيران شرقاً إلى المغرب غرباً تكشف عن الالتزام بمفاهيم مشتركة في التصميم العام وعن عناصر معمارية وصيغ زخرفية جدّ متشابهة تلقّتها الأجيال وأضافت إليها ، فنشأت لهم تقاليد وأعراف درأت عن العمارة الإسلامية عبث الأفراد وأهوائهم . ومثل هذا التكرار ما كان ليقع لو لم تكن هناك قواعد معينة تطبّق تطبيقاً واعياً ، وهذا ما تقول به قوانين الاحتمال الرياضية^(١٦) .

كذلك ثارت المشكلة عينها عندما انتقلت العمارة الإسلامية إلى الهند وتطلب الأمر تحويراً شاملاً للمعبد الهندوكى الذى جاء متسقاً مع تقاليدهم الدينية إنشاءً مقفلاً يضم خلوات صغيرة للصلاة المنفردة ، وتكويناً معمارياً خارجياً أقرب إلى النحت منه إلى العمارة ، ووُشيت أسطحه بكاملها بالزخارف والنحت البارز . ومن اللافت للنظر أن المعبد الهندوكى يبدو وكأنه الوجه الآخر للبازيليك ، لأن السطح الداخلى في البازيليك البيزنطية هو المزدان بالرسوم ، على حين زَيّن النحتُ السطح الخارجى في المعبد الهندوكى .



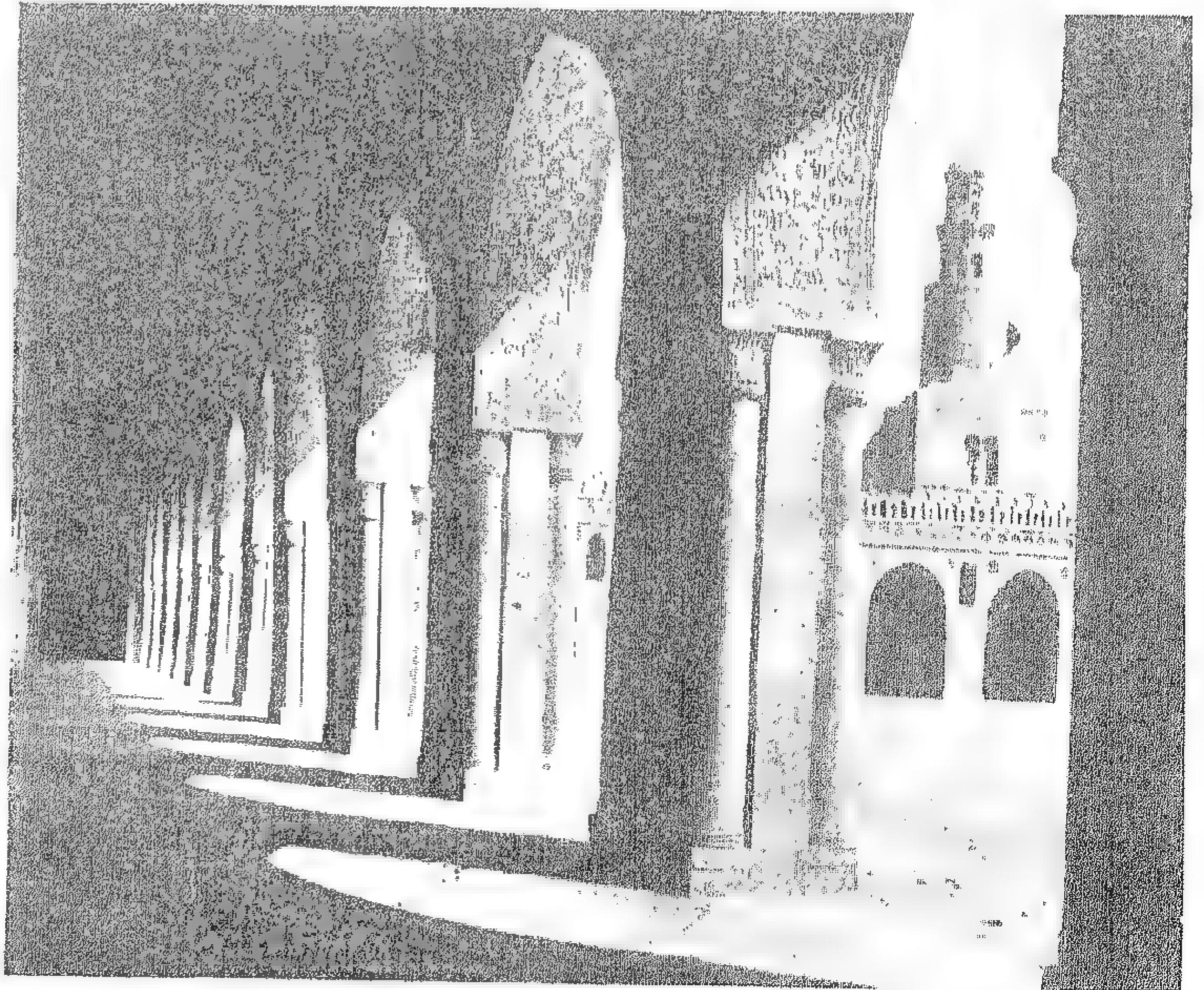
القيم الجمالية

على أننا قد نجاوز الحقيقة إذا ما سلّمنا بالوحدة التامة في العمارة الإسلامية خلال الفترة ما بين سنتي ٦٥٠ و ١٧٠٠ م قدر ما نجاوزها إذا ما سلّمنا أيضاً بالوحدة التامة للعمارة الأوربية خلال الفترة نفسها ، فما من شك في أن لكل خلافة من الخلافات الإسلامية التي تعاقبت طرازها المتميز في البناء والزخرفة المعمارية والذي خضع بدوره لسنة التطور . وإذا كان بعض المستشرقين قد عجزوا عن التمييز بين طرز العمارة الإسلامية المتغيرة على مرّ العصور وبين تطور كل من فني العمارة والزخرفة ، فردّ ذلك هو الحكم المسبق الخاطيء الشائع بينهم بأن « الفن الزخرفي » هو ما يميز العمارة الإسلامية بصفة أساسية ، وأنه كان فناً متعدد الأساليب محدود القوالب التي لا تتغير بتغيّر المكان الذي يزينه في البناء سواء كان قبة أم صحن جامع .



غير أنه إن صحَّ زعمهم فيما يتعلق بالفن الزخرفي خلال بعض العصور ، كما هي الحال في الكسوات الخزفية لمباني العصر الصفوي بأصفهان (لوحة ٢٩) ، فن المؤكد أنهم أغفلوا صلته الوثيقة بالفن المعماري ذاته رغم مشابهته في ذلك للصلة بين العمارة الأوربية الدينية وزخرفتها .

وما من شك في أن تلك النظرة تنطوي على كثير من الإجحاف ، إذ ترتب عليها أن أدرج بعض مؤرخي الفن الأوربيين العمارة الإسلامية ضمن الفنون الجامدة . وقد كان مبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامة في الطابع التي يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وأنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة في التفاصيل ، وأغفلت أهم خصائص العمارة والفنون الزخرفية الإسلامية وهي نحاشي تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبنى الواحد ، وهذا ما يبدو واضحاً في المائة والثمانية والعشرين نافذة الجصية الموجودة بجامع ابن طولون بالقاهرة فكل منها تختلف عن الأخرى في تصميمها وزخارفها (لوحات ٣٠ ، ٣١) . وهذه النوافذ كما وصفها المهندس فريد شافعي^(١٧) : « ألواح من الحجر أو الرخام أو الجص ، زخارفها فراغات تحيط بها إطارات ذات أشكال هندسية أو نباتية أو كتابية . وبعد أن كانت تلك الألواح مفرغة تماماً تطورت إلى وضع قطع من الزجاج الملون تسد الأجزاء المفرغة ، يتجلى جمالها إذا شوهدت من داخل الأماكن التي وضعت في جدرانها ، وأطلق على هذا النوع من الزخارف اسم الشَّمْسِيَّات [أو القمريات] » .



لوحة ٢٩ - مسجد شاه بأصفهان . الصحن والإيوان
ويبدو الكسوات الخزفية التي ميزت مباني العصر
الصفوي .

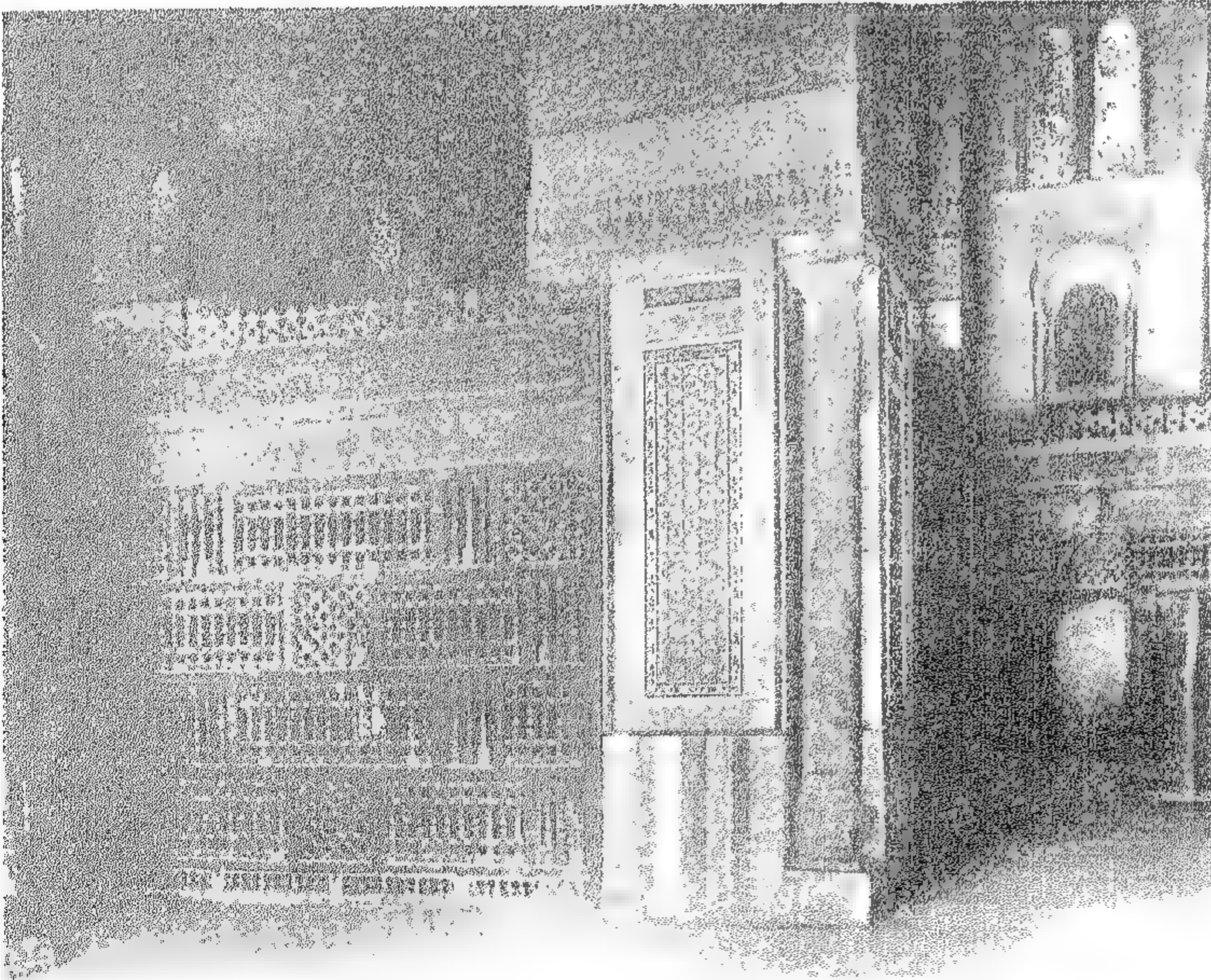
لوحة ٣٠ - مسجد ابن طولون . شباك من الجص
ذو الزجاج الملون ، زخارفه ذات تنسيق مستقيم
الخطوط

لوحة ٣١ - مسجد ابن طولون . شباك من الجص
ذو الزجاج الملون ، زخارفه ذات تنسيق منحنى
الخطوط .

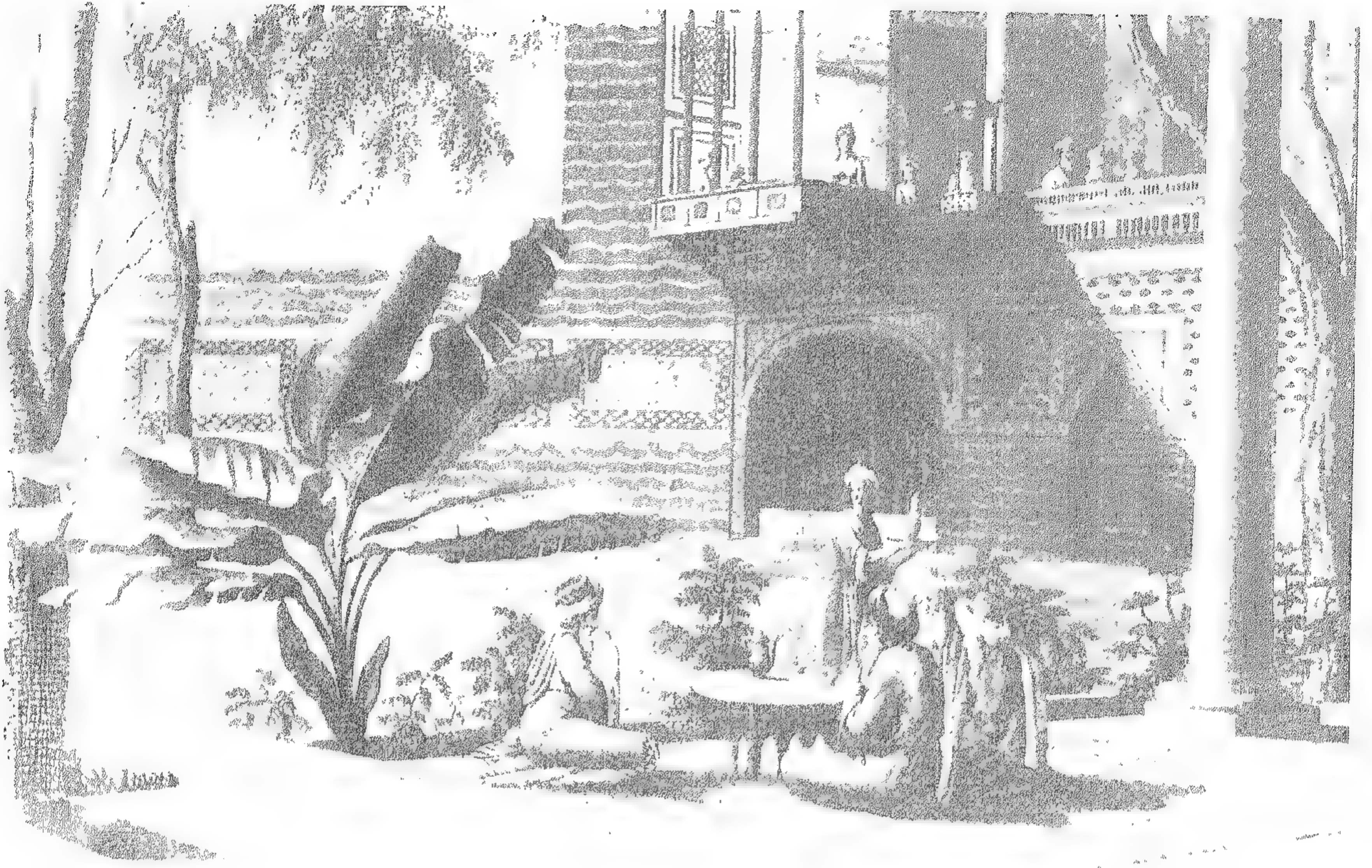
لوحة ٣٢ - مسجد ابن طولون . عقود أحد الأروقة
المطلّة على الصحن ، وقد بدت الزخارف المتنوعة
تزين بطون العقود دون تكرار



ولا يقف تحاشي تكرار الصيغ عند النوافذ بل يمتد إلى العقود التي تتنوع بطونها^(١٨) في الرواق الغربي للجامع ابن طولون حتى لا تتكرر أية صيغة زخرفية على الإطلاق ، ومن ثم تحقق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية ، وهكذا تتكامل العمارة والزخرفة في إبراز القصد الفني (لوحة ٣٢ أ ، ب) .



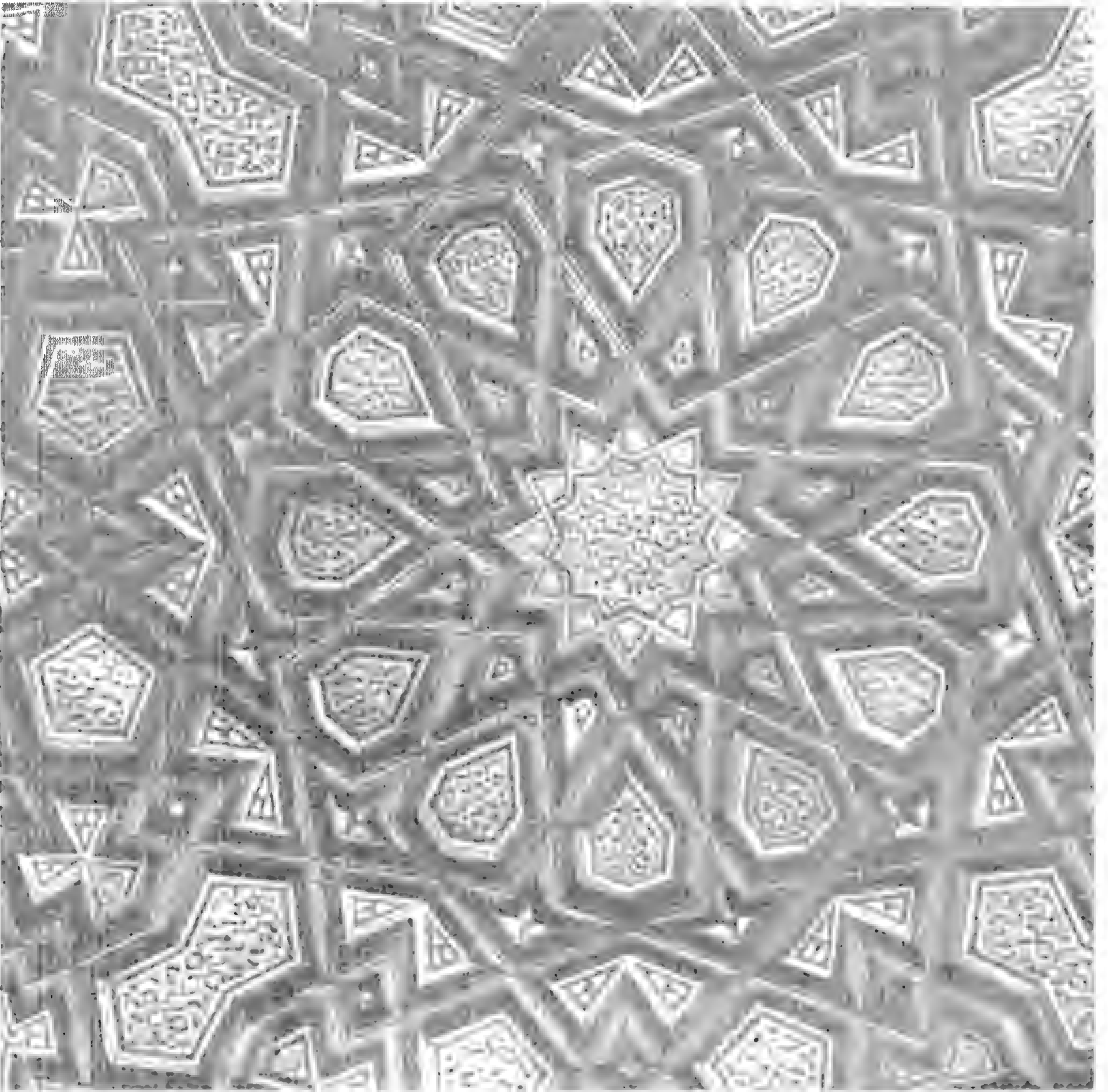
لوحة ٣٢ ب - باثكات مسجد ابن طولون
لوحة ٣٣ - ضريح السلطان قلاوون تعلوه
القبة المستندة إلى أربعة أكتاف وأربعة أعمدة من
الجرانيت ذات التيجان المذهبة ، وقد بدت المقصورة
من الخشب المخروط تحيط بالضريح



ولا يكاد الزائر يدلف إلى داخل ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة (لوحة ٣٣ أ ، ب) حتى تحجبه عن العالم جدران السميكة لا تنفذ منها نأمة ، فيلفه السكون الهامد وتغمره الظلال وتسلك إليه أشعة خابية من خلال نوافذ الزجاج المعشق الملون ، وقد أحاطت به أعمدة عملاقة ، فيحتضنه « الجلاء والعُتمة » معاً ، ويغلبه شعور بأنه في عالم موهوم ينتظر فيه بدء طقوس وشعائر غامضة . ولست أشك في أن كثرة من الذين يزورون هذا الضريح يقعون أسرى شعور غامر بالورع ، تبههم السكينة وتشدهم الظلال وينتشون بالأنسام النديّة التي تحمل معها أبعاد الزمن فيستغرقون في التأمل ، ثم ما لبثوا أن يطلقوا صرخة سانت إكسوبري : « ها هو ذا جوهر الإنسان . . . الروح » .

أي جلاء . . . حين يقف الإنسان في مكان يواجهه فيه جوهر الإنسان ! إن المرء ما يكاد يعتاد العُتمة حتى يتجلى أمام عينه عالم سحري من الزخارف ، عالم جيّاش بسورة الإفراط في الزخارف الهندسية يحمل من يعايشه وجدانياً على أثير الخيال الجامح ، ويستيقظ في نفسه إحساس شعري يثير ذكريات حنين باطنة . وحين نبغى الكشف عن أسرار تلك الزخارف مستعينين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالتطعيم والتكفيت بالذهب والفضة ، والحفر والترصيع وما إلى ذلك مانلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفن الإسلامي ورقته وبتأثير تلك الأشكال الهندسية الرائعة التي تتعاقب متنوعة بلا نهاية . فتحوير الزهور والنباتات ، والاستنباط المتنوع لأشكالها والتوفيق

بينها ينبئ عن قدرة فريدة على الابتكار حتى تبدو وكأن معينها لا ينضب . . . توريقات
تشابك أضلاعها وتلتحم ثم تفرق على نحو لا ينتهي في حيوية نابضة ونبل رصين . وحين
تذكر فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة في حركتها البدائية ونموها المطرد
ما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين
ويتزع عنا الانشغال بالظاهر ، فتعكف النفس على التأمل وتنعم بالسكينة . لقد حققت
عقلى الفنانين المسلمين أروع منجزات الزخارف الهندسية خلال القرنين الرابع عشر والخامس
عشر ، أتراهم كانوا يستعذبون جهدهم بينا يدعون زخارف تتزايد تشابكاً وتعقيداً يحيران
النفوس بدقتها وجاذبيتها ، وتعدد التنويعات والتفريعات التى يسطونها تحت نظر



لوحة ٣٤ - الأطباق النجمية من منبر مسجد قاينباي بالقاهرة

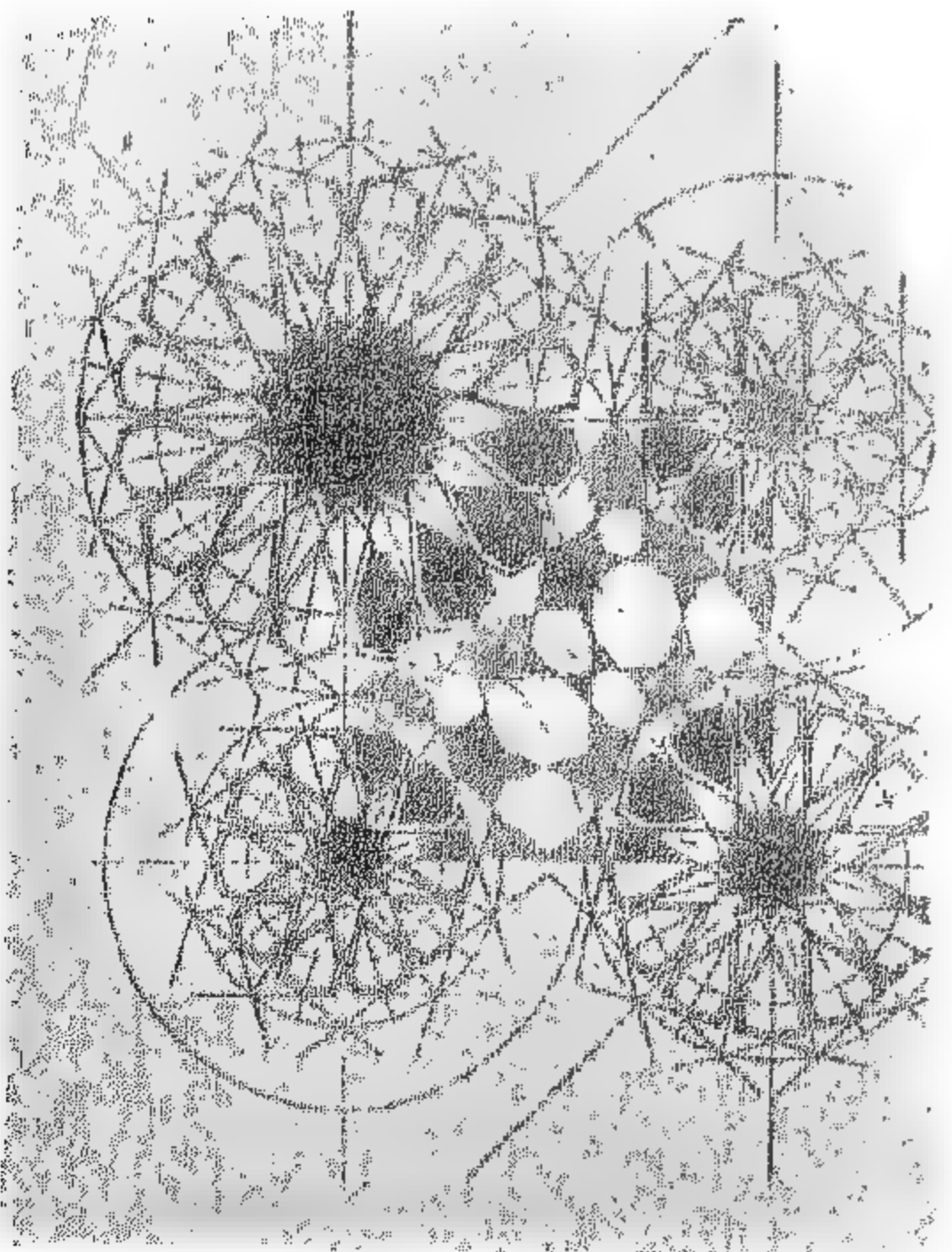
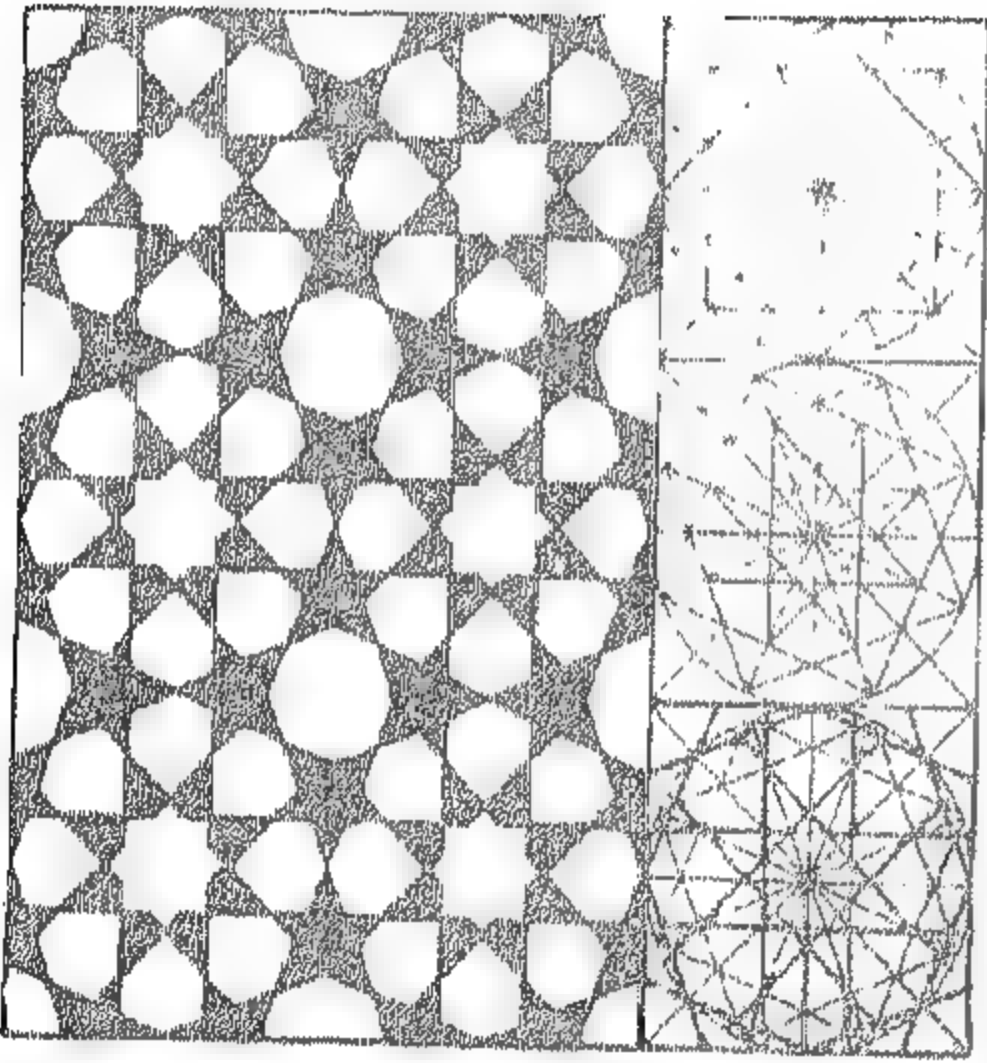
لوحة ٣٥ - الأنماط الزخرفية الإسلامية . تتحول الدائرة إلى نجمة ثمانية ، وتنجلى فيها بعض الأنماط الزخرفية البديعة لصناعة البلاطات القرميدية بملء بعض المساحات وترك غيرها فارغة .

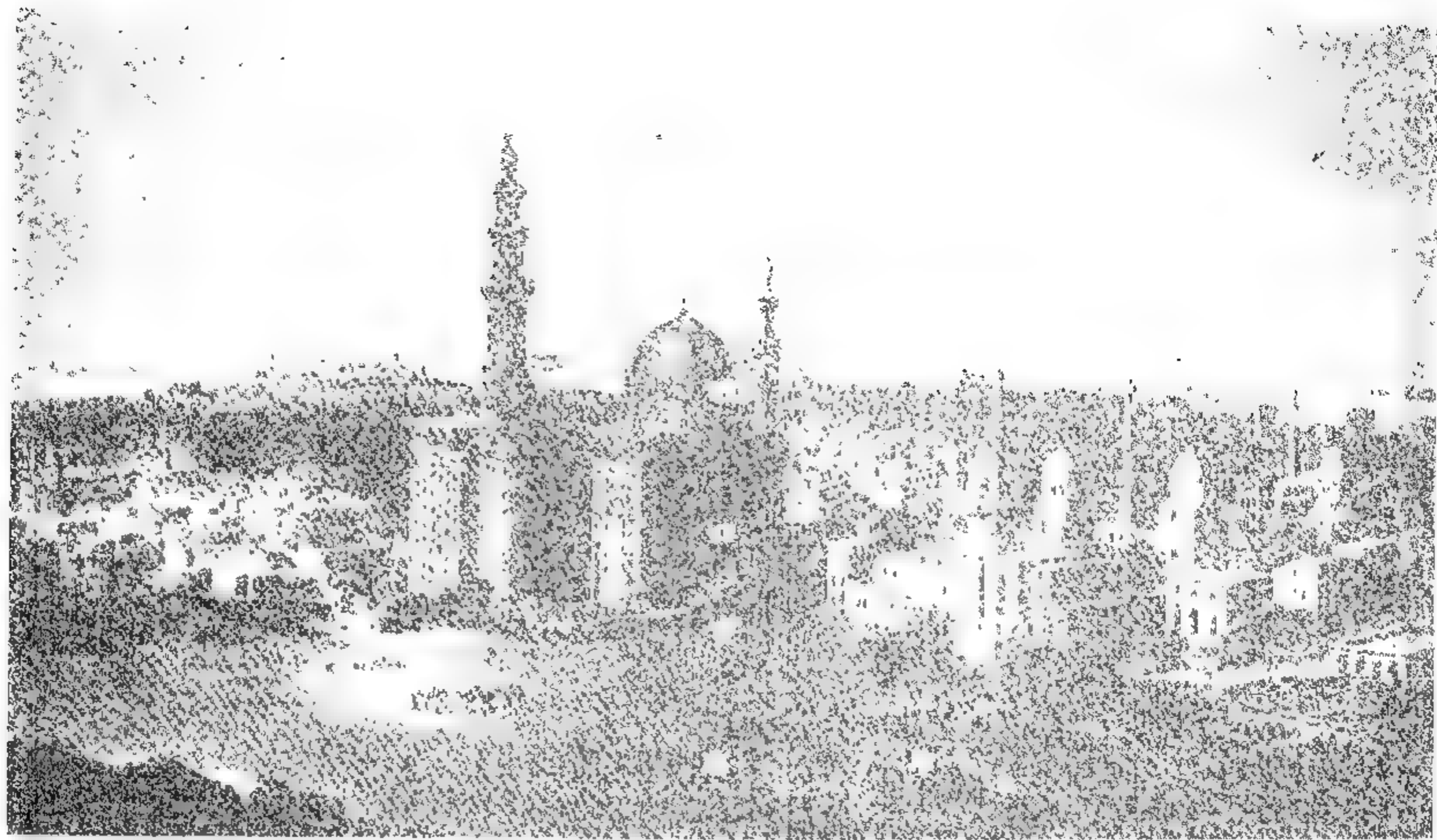
لوحة ٣٥ ب - أطباق نجمية

الزائرين ، منها ما هو مجدول وما هو ضريب للمخترعات ، ومنها ما هو دائري أو متكسر ، وتشع من مركز الحطات خطوط محزوزة ، وتنتثر « الأطباق »^(١٩) النجمية » (لوحة ٣٤ ، ٣٥ أ ، ب) في كل مكان : على الجدران والأبواب والمحاريب والمنابر والخلي وترقيعات المصاحف . وبالرغم من اختلاف أسلوب حمل القبة على أكتاف مربعة ضخمة متعاقبة مع أعمدة جرانيتية مستديرة المقطع وهو ما خلف تعارضاً بين بطون العقود المصممة لتناسب حجم الأعمدة وبين حجم الأكتاف الضخمة ، فإن عين المشاهد لا يستوقفها شيء من ذلك ولو للحظة لأن رهبة المكان تستقطب إدراكه الحسى ، كما يشده « ذهب الملوك وأرجوانهم » اللذين أضاف إليهما مزخرف قبة قلاوون زرقة السماء في زخرفة القصصات المقعرة العديدة التي تزين سطح السقف وكأنها قباب سماوية مصغرة ، ويأسره الجمال المتكرر الذي لا تملّ العين ولا تسأمه حتى لا يملك أن يخفض طرفه إلا ببذل جهد جهيد .

يصف جاستون قبيت^(٢٠) المناير الخشبية فيقول : إنها تضم مجموعات من الحشوات الصغيرة المتباينة الأشكال جمعت بعضها إلى بعض وإن احتفظت كل منها بشخصيتها المستقلة حتى لكنها لا تؤدي دوراً في الشكل العام ، وتتابع الدوائر والمربعات والمعينات والنجوم والأطباق النجمية متداخلة بعضها ببعض عن طريق التعشيق حتى يمكن تجميعها أو تفريقها دون أن يزول أثرها أو يتضاءل . وللزائر التأمل أن يتصورها مجمعة بعضها إلى بعض إذا شاء ، وله أن يكتفى بتأمل ما يقع عليه بصره منها فيراه شيئاً منفصلاً قائماً بذاته ، ففي الحق أن تجميع تلك العناصر لا يجعل منها وحدة حقيقية . وحتى يستنى للمرء أن يوفيهما حقهما فإن عليه أن يدرس في عناية سائر التفاصيل الدقيقة التي تربط العناصر والوحدات بعضها إلى بعض . ألا ما أصدق هنري فوسيون عندما قال : « ما أخال شيئاً يمكنه أن يجرّد الحياة من ثوبها الظاهر وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية . فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية ، غير أنه ينبغي ألا يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتزايد ، مفترقة مرة ومجمعة مرات وكأن هناك روحاً هائمة هي التي تخرج تلك التكوينات وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد ، فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها . وجميعها تخفى وتكشف في آن واحد عن سر ما تتضمنه من إمكانات وطاقات بلا حدود » .

ولقد ساد في أوروبا منذ عصر النهضة أن العبارة ذات القيمة الفنية العالية هي تلك التي تجمع بين الضخامة والاتساق والوحدة الزخرفية ، وفي كثير من الأحيان تضاف إليها الرصانة والجلال . ولاشك أن ضخامة البناء في العمارة الإسلامية كانت عنصراً شائعاً فيها ، مثال ذلك جامع السلطان حسن ومدرسته (لوحة ٣٦) الذي يهول الناظر لفرط ضخامته ؛





لوحة ٣٩ - جامع السلطان حسن ومدرسته ، لوحة
محفورة لهرى صولت .

« أنت .. أيتها الإنسان العاني
أنا ... جميلة كحل من الأحجار وأمام عنقك الهيبة
استرحتها من معاصر الأكر
سيُفنى الشعراء أيامهم
في تأملات خاشعة
وحسب أخطب ألباب هؤلاء المشفق التَّيسين
حملت في حوزتي مرآة صافية تجمل كل شيء
عيني الواسعين امتلاكين بأضواء الأنسية »

بودليم

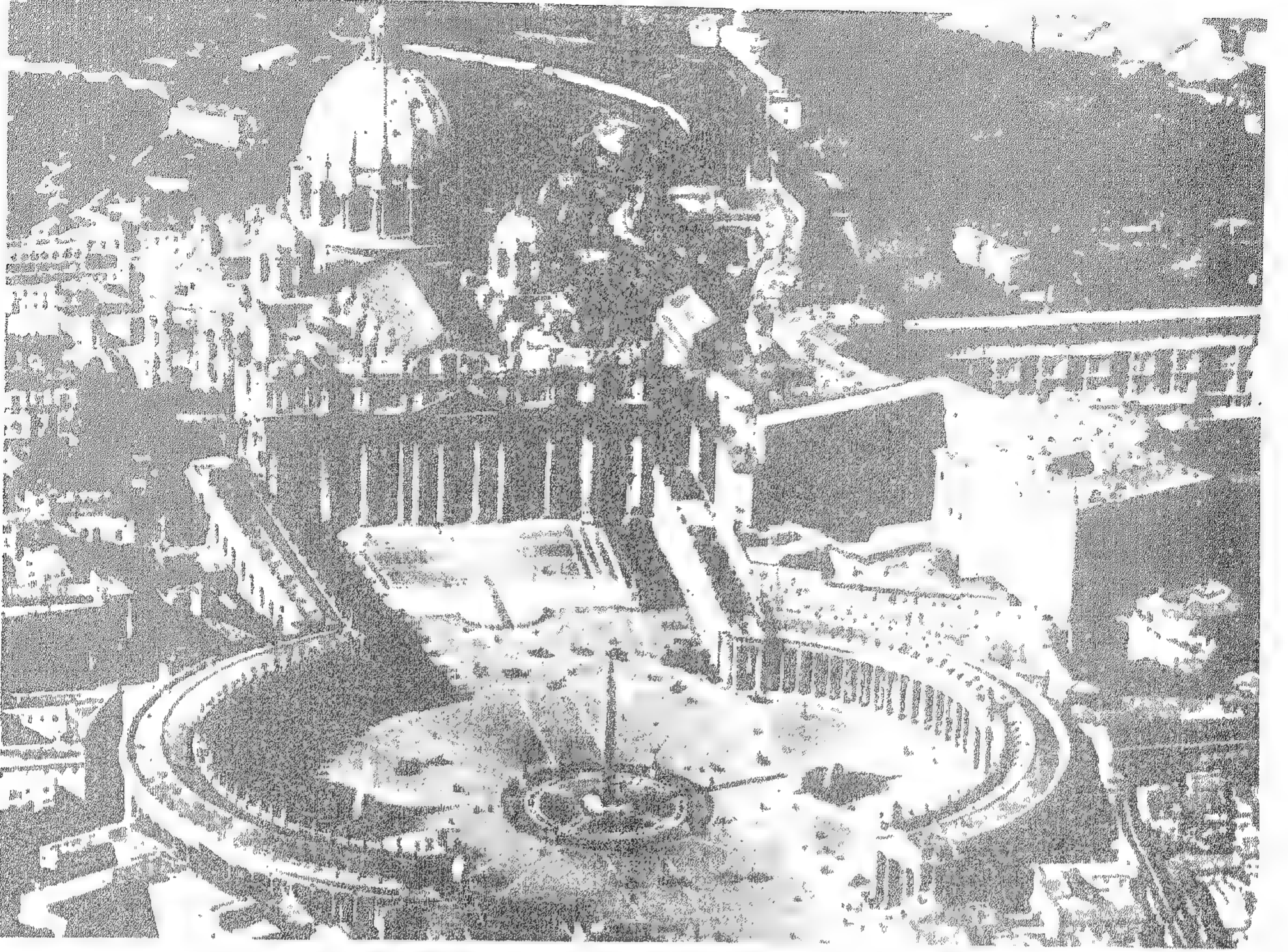
جامعة تستعد للوثوب والإيقاض . على حين تبدو المدرسة هادئة سادقة متعالية ترنو للقلمة
المتحدية في شموخ الوثائق دون مبالاة .

ويستطرد قيثت شارحاً جماليات المبنى مستعيراً من الموسيقى انطباعة تعيش في وجدانه
يقول : « أنا لا نملك تجاه هذا الأثر الفريد إلا أن نحس أننا نحيا سيمفونية كاملة ،
اشترك فيها الأوركستر بكافة عناصره في عناية ودقة بالغتين ، ويحساس مرهف مدرك
للفروق مهما دق شأنها . فليست هذه التحفة [الموسيقية] مجرد تألف بين عدد محدود من
النغمات ، أو ربط بين مجموعة محدودة من الألحان محسب ، بل إنها شيء يفوق ذلك
كله ، ففضل جاذبية التوافق الهارموني وسحر التوزيع الأوركسترا إلى يرتفع العمل ككل
واحد إلى ذروة التعبير الفني ، فقد عرف المعاري كيف ينقل تأثيره إلى أعماق النفس
يحضاض العناصر الزخرفية للمفهوم المعاري ككل بحيث تصبح خادمة له ساعية بين
يديه » (٢٢) .

وبالرغم من هذه الصخامة لم يهمل المعاري المقياس الإنساني ، وذلك بتجزئته

حتى كثر استعان حسن نفسه بفخري دن إيوان مدرسته بصوف عقد « المدائن » بطيسفرد
ارتجاعاً . مما يؤكد الانطباع لدى زائرها بأن ضخامتها لم تأت عفواً . وتستمد مدرسة
السلطان حسن جهاها من رافدين : بنائها نفسه وما يحتويه من قيم معمارية . والمقياس
الإنساني إنها قطعة من الفن المعاري الجريء يغنى تأمله عن الإفاضة في وصفه ، ولعله
أكمل أثر خلفته لنا مصر الإسلامية ، وأجدر صرح يمكن مقارنته بآثار مصر الفرعونية من
الدولة القديمة . يقول عنه المصور أوجين فرومستان : إنه دوة من أنفس ما جادت به عصور
الحصارة العظيمة من مبان . وما أشبه قوله هذا بعبارة السلطان سليم الأول الشهيرة حين
وقع بصره على هذا الجانب من الحرم الذي أقيست عليه المدرسة في مواجهة قلعة صلاح
أدين المشرقة على القاهرة : « لعمرى ما هذا البناء إلا قلعة ميعه ! » (٢٣) . وهو قول لم
يعد الحق

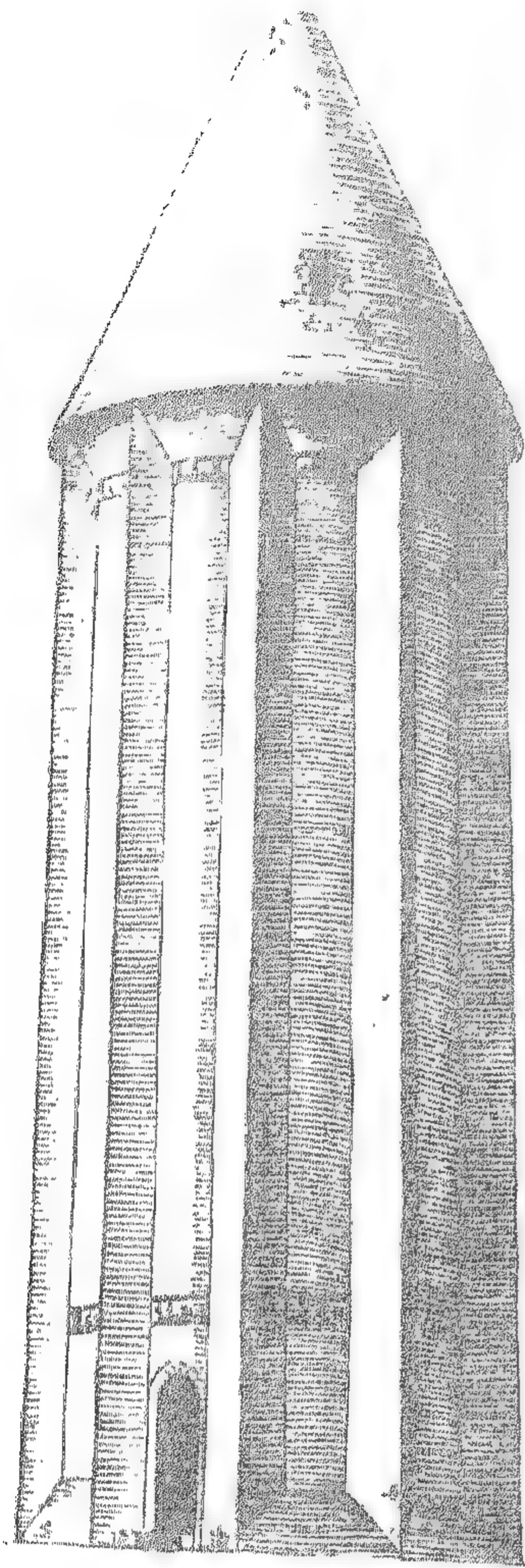
وما أصدق جاستون قيثت حين وقف في نفس الموقع وأخذ يردد وهو يفل البصر بين
دعة محمد علي ومدرسة السلطان حسن : « إن من يتأمل البنايين ، تبدو القلعة في عنه



لوحة ٣٧ - كنيسة القديس بطرس بروما ورواق
الأعمدة المحيط بالساحة
لوحة ٣٨ - ضريح جنبادى قابوس (جرجان)
لوحة ٣٩ - ١ ، ب ، ج السلطانية . مقبرة خودابنده
[أولجايتو]. تصوير كاتب هذه السطور

عناصر المبنى وتوزيعها بطريقة منطقية تجمع بين وحدة التصميم وتعدد العناصر التي ينبغي أن تنشأ عند تزايد الحجم مع الاحتفاظ بالمقياس الإنسانى ، على عكس ما نراه/مثلاً فى كنيسة القديس بطرس بروما التى « تضخم حجمها - وفق تعليق المهندس حسن فتحى - دون مراعاة هذا التجزئ والتوزيع ، مما جعلها تبدو كأنها مبنى صغير الحجم نتطلع إليه من خلال منظار مكبر . لقد غاب المقياس الإنسانى عن تلك الكنيسة مما دفع برينى بآخرة إلى محاولة إعادة هذا المقياس إليها فأنشأ أروقة ذات أعمدة تحيط بالساحة أمام الكنيسة (لوحة ٣٧) . »

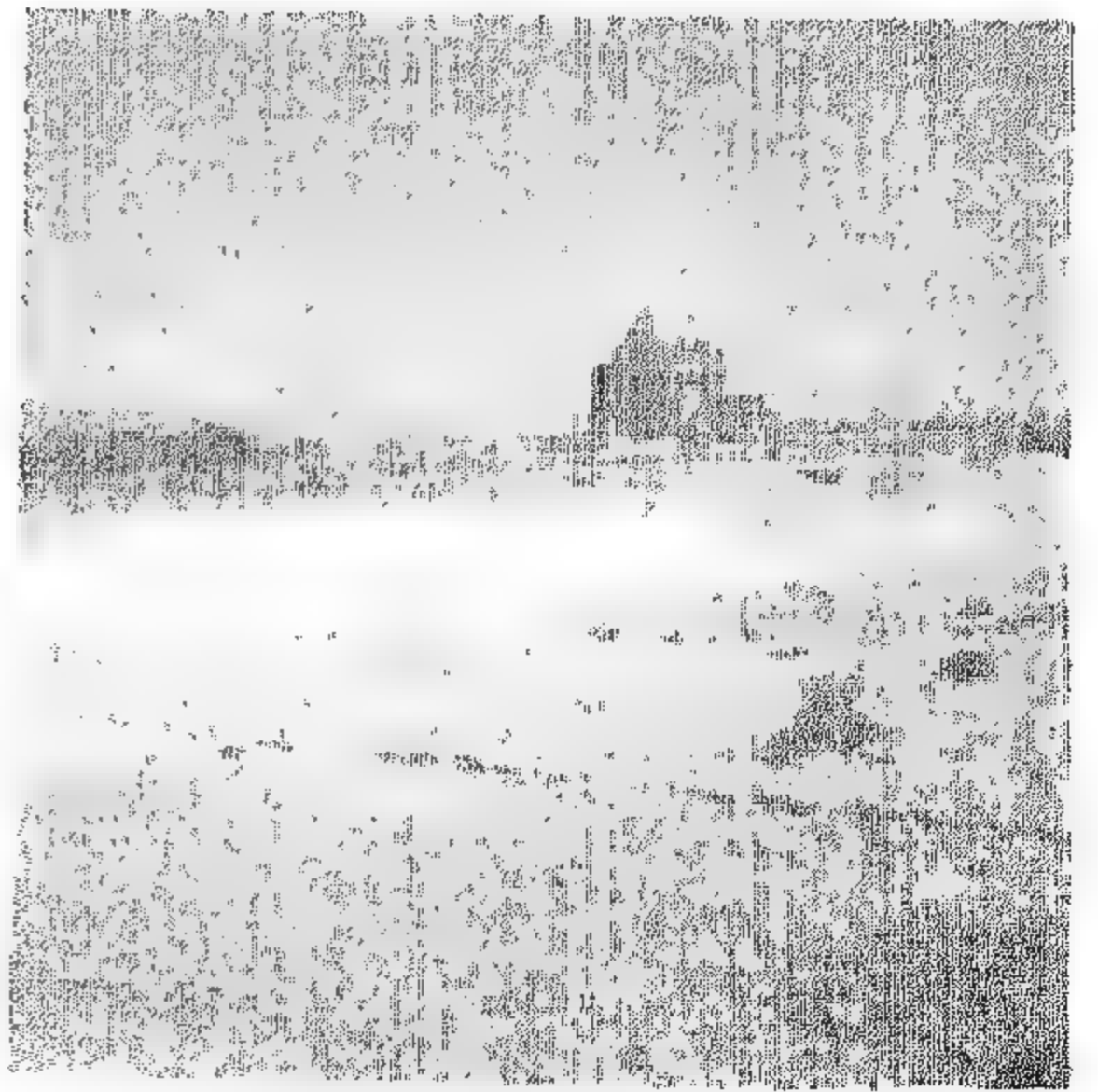
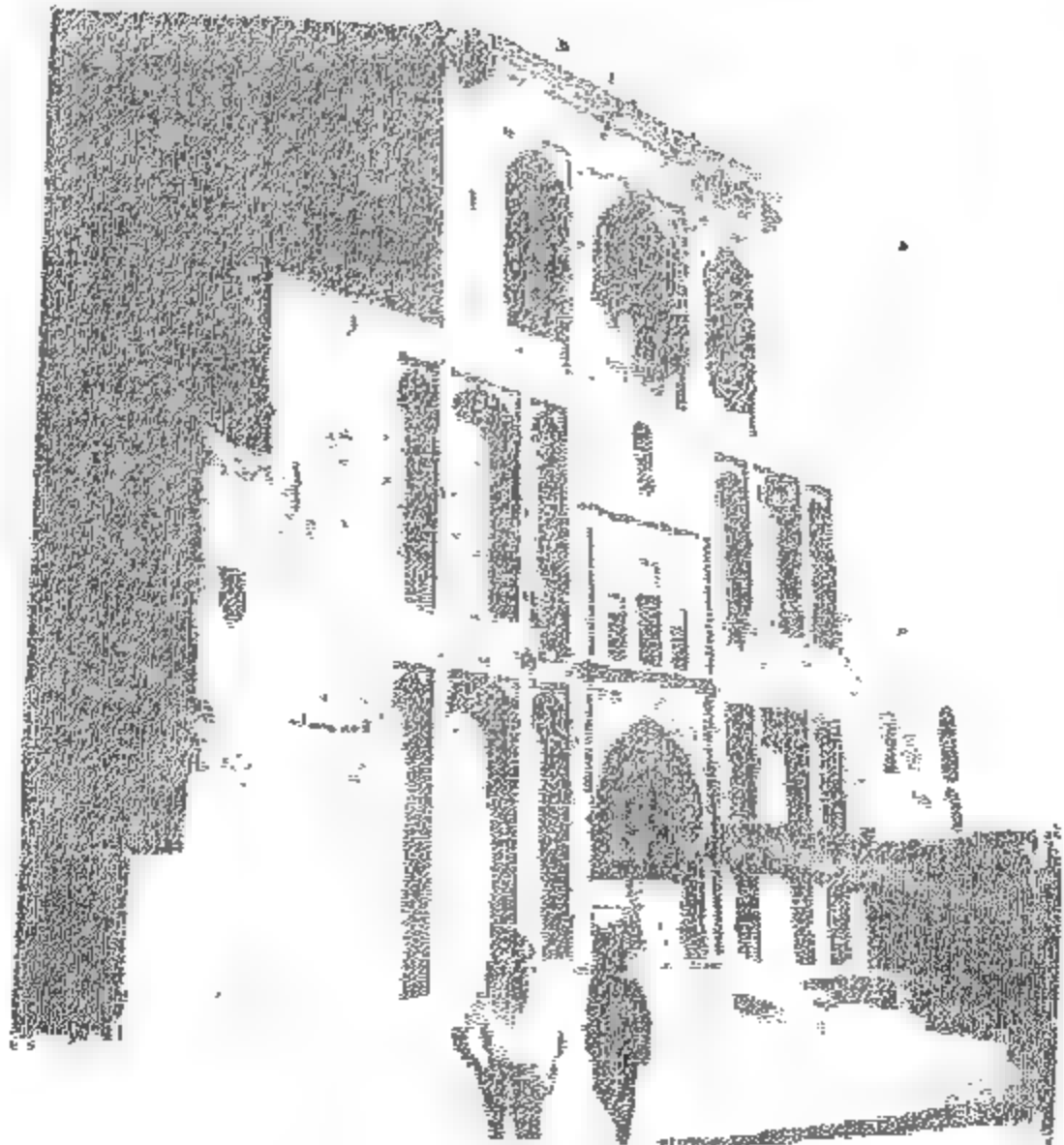
وكما اتصفت بعض المساجد بالضخامة شاركتها بعض الأضرحة هذه الصفة ، مثل ضريح «جنبادى قابوس» (لوحة ٣٨) وضريح أولجايتو فى السلطانية بأذربيجان الإيرانية (لوحة ٣٩ أ ، ب ، ج) ، وهما من المباني التى اشتهر عنها ضخامة الحجم وما تخلفه من أثر



في نفس المشاهد ، وهي تكشف - كما تكشف مقبرة سنجر في مرو - عن اتسام أكثر المباني الإسلامية في تصميمها بصفة « الوحدة »^(٢٣) ، تكامل عناصرها مثلما تتكامل أعضاء الجسد الواحد بنسب ثابتة ، وإن لم يتضح لنا بعد ما إذا كان البناء والصناع المسلمون على علم بتلك الآراء المنطقية والمجردة التي تعدّ العمارة علماً مبنياً على نسب معينة ، والتي كان المعماريون في العصر القوطي ثم في عصر النهضة من أمثال بالاديو وألبيري يكشفون عنها في أعمالهم .

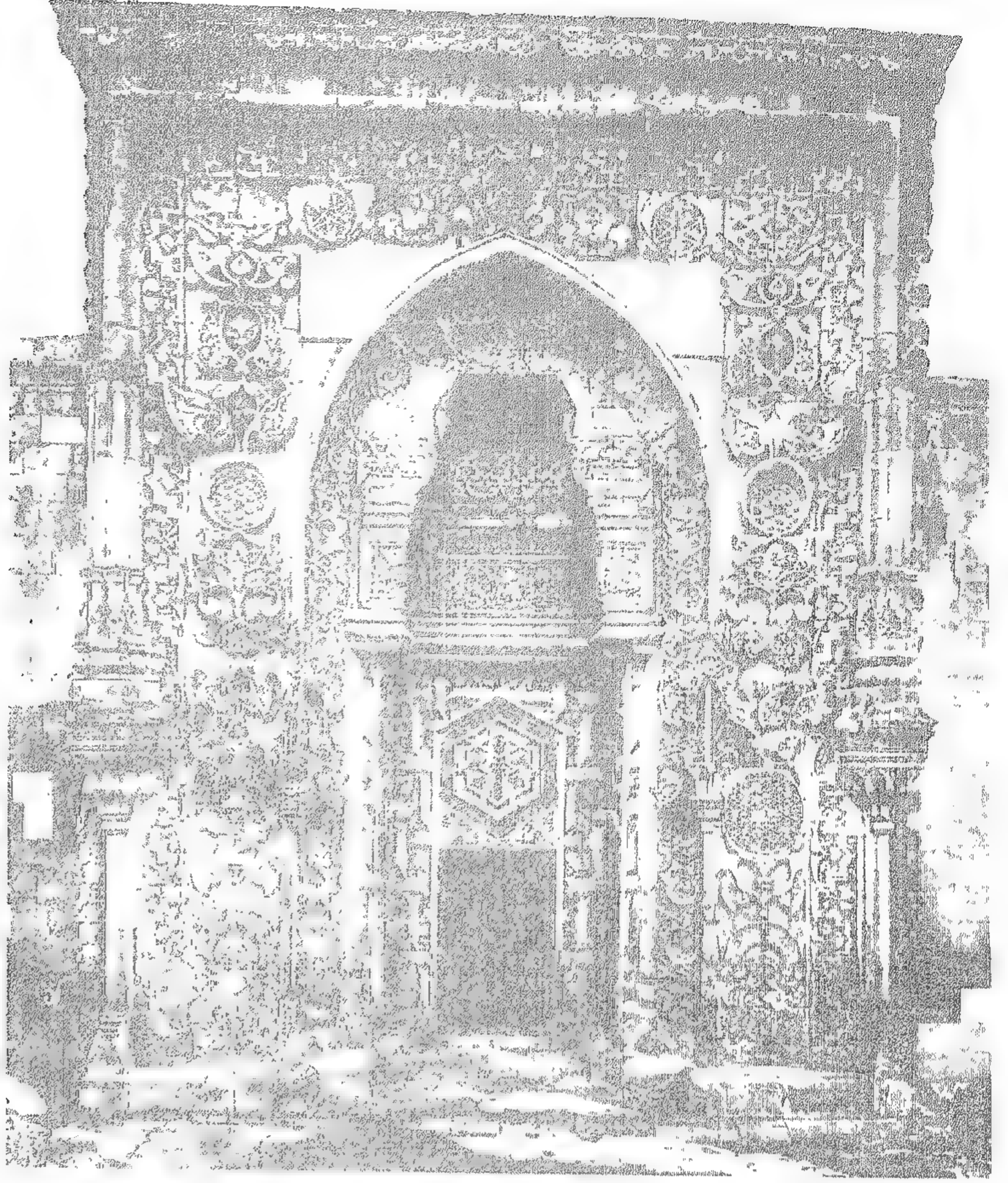
ويأتي اتساق الزخارف ووحدتها في المقام الثاني بعد التنوع والاضخامة ، حيث روعي ملء ما أمكن من الفراغات فوق الأسطح الظاهرة للعين^(٢٤) ، مثال ذلك واجهة جامع المؤيد الذي بنى عام ١٤٢١ م بقرب باب زويلة بالقاهرة (لوحة ٤٠) ، ولوحات الرخام وكسوات الخزف في مبان عديدة ترجع إلى العصر الصفوي بأصفهان ، وجامع أولوف ديقريجي بالأناضول الوسطى الذي بنى عام ١٢٢٨ م (لوحة ٤١) وتغطي بزخارف مسرفة في التعقيد تنتهي إلى جمال يعزّ على الوصف . ذلك أن قواعد التصميم في توزيع المسطحات المزخرفة في العمارة الكلاسيكية التي تقوم على أساس « نظام الأعمدة الحاملة والأعتاب المحمولة » تختلف تمام الاختلاف عنها في العمارة التي تقوم على أساس « نظام الجدران » كالعمارة الإسلامية والرومانسكية ، فعلى حين توزع الزخرفة في الأولى على الأجزاء المحمولة دون الحاملة ، نجدتها في الثانية - حيث الجدار موحد السطح غير مقسم إلى حامل ومحمول - قد تشغل المسطح كله دون أن تقلل قوة المبنى من قيمه الجمالية .

وعلى حين تتحدّد النسب والمقاييس في النظام الكلاسيكي المكوّن من أعمدة ونُصُد وكرانيش وفقاً لمقاييس العمود [طول وقطره] ، لا تخضع عمارة الجدران الإسلامية لعنصر الأعمدة بنسبها المحددة ، بل تخضع لوظيفة الحجرات الداخلية في منطبق يتفق مع عادات





لوحة ٤٠ - مدخل مسجد المؤيد بالقاهرة ، وقد
أحيطت فجوة المدخل من أعلى بعقد ذي بتلات
ثلاث مما يجعل المقرنصات تبدو وكأنها حشوة زخرفية
على العكس من مدخل مسجد السلطان حسن الذي
تبدو فيه هذه المقرنصات إنشائية .
لوحة ٤١ - المدخل الشمالى لمسجد ديفرجى الكبير
بالأناضول



أهل الدار . كذلك كان الإحساس بجمال الوجهيات ينبع من التشكيل المنطقي للفراغات الداخلية وقد أضيفت إليها العناصر الزخرفية كالكوابيل المنحوتة الجميلة والمقرنصات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم في تحقيق الجمال يكمن في مراعاة النسب والمقاييس التي تتفق ووجدان الإنسان المسلم .

على أن الإسراف في الزخرفة لا يتطلب التماثل والتراصف بالضرورة ، فالحرص على إحساس المشاهد بالتوازن بتأثير الزخارف المتكررة في المواضع الهامة من الشكل الهندسي هو في الأصل غريب عن العمارة الإسلامية ودخيل عليها . وهذا ما يتجلى في المسجد الجامع بأصفهان (لوحات من ٩٨ إلى ١٠٤) ، حيث نرى مجموعة من البوائك المؤلفة من عقود مدببة مستندة إلى دعائم أسطوانية الشكل . وقد أضيف إلى هذا النظام المعماري - الذي

يُعدّ بصورة أو أخرى من قبيل نظام الأروقة - مقصورتان مقببتان بتوجيه من سلجوق ملك شاه (حوالي سنة ١٠٨٢) ، ثم أُجرى تعديل جديد على المبنى في منتصف القرن الثاني عشر فتحوّل إلى صحن مركزي تحيط به إيوانات أربعة . ولم يشهد المسجد الجامع خلال القرنين الثالث والرابع عشرة أية إضافات باستثناء محرابه الغريب الفريد . وفي القرن السادس عشر غُطيت جدران الإيوانات المطلّة على الصحن بكسوة زخرفية تختلف نقوشها وتشكيلاتها في كل إيوان عنها في الإيوانات الأخرى مما يؤيد فكرة « الوحدة مع التنوع » السابق الحديث عنها . كذلك أصاب الجامع الأزهر بالقاهرة الذي أنشئ عام ٩٧٢ م مثل هذا التغيير حين أمر الخليفة الفاطمي الحافظ لدين الله بتعديل الفناء المركزي أو « صحن الجامع » كي يضم مجموعة ضخمة من العقود والأعمدة ذات الطرز والأساليب الفنية المختلفة المتباينة . ولم يكن يخطر ببال منشيء هذا الجامع أن بناءه سوف يتعرض لكل ما لحقه من تغيرات قلبت تخطيطه الأصلي رأساً على عقب ومزقت الوحدة المعمارية التي كان يتّسم بها في بادئ أمره . وقد تكرر هذا مع بعض أعمال السلف عندما تناولتها بالتعديل أيدي الخلف ممن لم يتوفر لهم الوعي الفني اللازم ، وتراخوا في الإلتزام بمضمون التصميم المعماري أو الزخرفي وانصبّ اهتمامهم على الشكل العام للبناء ، وتركوا التفاصيل للصناع والمزخرفين الذين فقدوا صلتهم بالتقاليد الفنية الموروثة ومضوا يشكّلونها وفق هواهم (لوحة ٤٢) .

ويزعم البعض أن المساجد القديمة كانت تُهدم جملة لتقام مكانها مساجد جديدة تحلّ ذكر منشئ الأثر الجديد ، وهذا الزعم أمر يخالف الحقيقة ولا يتمشى مع أصول العقيدة الإسلامية التي تبجل الأماكن التي أقيمت فيها شعائر الصلاة ، كما كان منشئو الجوامع يوقفون عليها العقارات والأراضي الزراعية لصيانتها وترميمها ، فلم يكن يهدم من المساجد إلا التي كانت تخدم أحياء زالت وهجرها أهلها وتناولت عليها أيدي الزمن ، وما كان لأحد أن يجرؤ على هدم مسجد أبداً ، غير أنه كان من الطبيعي أن تمتد يد التجديد والترميم للمساجد التي تعرضت للبلل ، إلا أن فقدان النموذج الأصلي وفقدان بعض العناصر المعمارية كالأعمدة ، كان يُلجئ المماريين إلى استحداثات قد لا تتفق مع الأصل ، كما وقع لجامع عمرو بن العاص الذي تهدم مرات إثر تهدم مدينة الفسطاط .

لا ريب إذن في أن القيم الجمالية في العمارة الإسلامية غيرها في العمارة الأوربية ، الأمر الذي لا يجوز معه تطبيق القواعد الجمالية الأوربية على العمارة الإسلامية . وهذا ما يدعونا إلى عرض مجموعة من الطرز المعمارية المتمثلة في عدد من الأبنية العظيمة في الباب الثاني من هذا الكتاب ، وإلى طرح عدد من المسائل المتعلقة بتطورها تتيح للقارئ أن يشارك بنفسه في تتبعها ومناقشة مفاهيمها الجمالية .



أشاع البعض أن الإسلام لم يبدن للماضى بالاحترام والتقدير ، وهو ما لا يمكن أن نسلم بصحته في مجال الحديث عن الفن المعماري . كما لا يمكن قبول زعم كريزويل بأنه لم تكن هناك عمارة أصيلة الطابع في الجزيرة العربية ، وأن المباني التي أقيمت في جنوب الجزيرة^(٢٥) لم تكن سوى محاكاة لمباني مملكة أكسوم ببلاد الحبشة قبل الفتح العربي . يصف المهندس فريد شافعى العمارة والفنون في ذلك العهد بقوله : « فالعرب قد صوروا باللفظ المنثور والمنظوم روائع اللوحات عن الجمال بأنواعه ، وترنموا به شذوفاً وغناء ، ولا بد أنه كانت عندهم إلى جانب ذلك أنواع خاصة من العمارة والفنون ما زلنا نفتقر إلى ما يهدينا إلى خصائصها ومظاهرها ، وذلك بسبب عدم العثور على مخلفات أثرية منها ترجع إلى عصور الجاهلية وصدر الإسلام وهو سبب لا يمكن أن يؤخذ دليلاً على أن العرب هناك لم ينتجوا شيئاً منها »^(٢٦) .

وإذا كان من الممكن أن نقول في طمأنينة بأن قصور الصحراء التي بناها الخلفاء الأمويون في بلاد الشام لم تكن إلا تطويراً خصباً لتلك القصور التي بناها أمراء الغساسنة واللمخميون في القرنين السادس والسابع الميلاديين ، فقد ثار جدل عنيف في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن حول الآثار المعمارية في قصر المشتى بالأردن وهل هي آثار إسلامية أو بيزنطية (شكل ١٦) ، حتى استقر الرأي اليوم على أن هذه الآثار من إبداع إسلامي في العصر الأموي حوالى عام ٧٤٠ م . كذلك نلاحظ أن عمارة القصور والمقابر والأبنية الدينية عامة بعد الفتح الإسلامي في بلاد ما وراء النهر لم تكن إلا نقلاً أميناً مستمراً عن عمارة القصور الريفية الأرستقراطية التي شيدها « الدهاقين » الفرس ، والقصور الفخمة الرائعة التي تتيه جمالاً وترفاً التي بناها حكام الصغد وخوارزم في أواسط آسيا قبل الفتح الإسلامي .

وثمة ظاهرة فريدة في تاريخ العمارة هي ظهور الطراز الإسلامي المتبلور والمتطور طفرة واحدة خلال فترة قصيرة عندما نشأت الخلافة وازدهرت الحضارة الإسلامية ، إذ تمثلت بعض الشعوب التي اعتنقت الإسلام العقيدة الجديدة وأودعتها كل مظاهر حياتها وتقاليدها فطلعت بأنماط للعمارة الدينية نابعة من عبقريتها مثل إيران والشام ومصر ، كل وفق ما تتميز به هذه الشعوب ، كالناحية الزخرفية الغالبة في إيران ، والناحية المعمارية الغالبة في مصر . ونحن إذا تأملنا عمارة مقابر البجاوات المبنية بالطوب اللبن في الواحات الخارجة بمصر والتي تعود إلى القرنين الرابع والخامس الميلاديين وكيف أنشئت فيها القباب والقبوات ، نرى فيها عمارة قبطية مصرية تختلف عن عمارة روما وبيزنطة المسيحيين .

وعندما استعار المسلمون أساليب الإنشاء نفسها في بناء أضرحة الشهداء بأسوان خلال العهد الفاطمي قدموا لنا عمارة إسلامية تختلف تمام الاختلاف عن عمارة البجاوات المسيحية ، كما تختلف عن عمارة باقي البلاد الإسلامية متميزة بمصريتها الواضحة .

أصالة العمارة الإسلامية

ولقد ثار الجدل طويلاً حول مدى ما في العمارة الإسلامية من «أصالة» . والواقع أنه ليس هناك ما يثير الدهشة في أن نجد أسراً حاكمة في ظل الإسلام كانت تحيا حياة التنقل والترحال ، وما إن أمسكت بزمام السلطة في البلاد التي تمكنت من فتحها حتى أخذت تستبدل بحياتها السالفة ضرباً من الاستقرار تحاكي فيه التقاليد السياسية والحضارية لتلك البلاد ، على حين يظل الفن المعماري بدوره امتداداً للتقاليد الفنية السائدة في تلك البلاد قبل أن يفتحها المسلمون .

على هذا النحو نرى العباسيين قد طبّقوا في تخطيطهم لمدينة سامرا التي أسسها الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦ م على نهر دجلة المفاهيم المعمارية والفنية التي سادت في ظل الدولة الساسانية القديمة . بل لعل هذه المفاهيم ازدادت قوة ودعماً خاصة إذا قدرنا أن قصر المدائن المشهور «طيسفون» والذي بناه الساسانيون كان على مرمى البصر من بغداد عاصمة العباسيين . وهذا الطموح - الذي يصوّره مؤرخون كالمسعودي والطبري - وقد تحول إلى فكرة مسيطرة ملحة في نفوس الخلفاء العباسيين ومن تلاهم من ملوك الدويلات دفعهم إلى بناء ما يبرزون به من سبقوهم وإن أقروا لأولئك بعظمتهم ، وهكذا جاءت مبانيهم سواء في العراق أو إيران مظهراً من مظاهر هذا التنافس .

غير أن الاتجاه إلى الأبهة الملكية في بناء القصور لم يكن إلا واحداً من مظاهر العمارة الإسلامية المتعددة الجوانب ، على حين تمثل العمارة الإسلامية الدينية في تاريخ الفن شيئاً أصيلاً وجديداً . وهذه حقيقة لا نلن أحداً يستطيع إنكارها ، تبدو واضحة حتى في التطور الذي لحق عمارة المدارس السلجوقية ذات المسقط الصليبي الشكل^(٢٧) والتي تعد اقتباساً من طراز محلي قديم ومعروف ، لهذا لا تنال الأيام من أصالتها وجدتها لاسيما إذا ذكرنا أن هذا الشكل المعماري قد استخدم في تلك الحال ليقدم أهدافاً جديدة تختلف تماماً عن أهداف مثيلاتها من المباني الأقدم منها . وكانت العمارة الدينية أطول عمراً من العمارة المدنية . فقد كان لها من ريع الأوقاف المخصصة لها ما يكفل لها مزيداً من سنى البقاء ، كما أن الملوك المعتصبي الحكم كانوا يستشعرون الرضا وهم يحطمون قصور الملوك السابقين ويقيمون بديلاً عنها ليثبتوا تفوقهم وامتيازهم ، في حين يحجمون عن هدم الأبنية الدينية . وقد بدأ آثار الخليفة العباسي المتوكل عاصفة من السخط والاستياء بين المسلمين حتى بين

أتباعه السُّنين حينما جرؤ على هدم ضريحى الحسن والحسين فى كربلاء ٨٦٠ م . أما ميرانشاه حفيد تيمورلنك فقد وصفه معاصروه بالجنون حينما انساق فى تيار مشابه بتدمير بعض المعالم الدينية .

وما أكثر ما أعرب المؤرخون عن أسفهم لقلة المعالم المعمارية فى الشرقين الأدنى والأوسط ، ناسبين ذلك إلى عوامل التخريب التى كانت تنحسر عنها الغزوات والحروب المتعاقبة . ودون تهوين من شأن هذا العامل فالحقيقة أن محاولات التجديد فى العمارة من جانب الدول المتعاقبة كانت لا تقل عن الحروب والفتن أثراً فى التخريب والهدم ، كما أن سريان الخراب السريع إلى كثير من معالم العمران مرده إلى أن الملوك والحكام - تحت ضغط الموارد القليلة المحدودة وحاجتهم إلى البناء - كانوا يضطرون إلى استخدام أرخص مواد البناء المتيسرة وأقلها عناء وهى اللبن ، على صورة ما كان شائعاً فى العمارة الدنيوية بمصر الفرعونية والبطلمية . والجدير بالذكر أن معظم مواد البناء المستخدمة فى جامع ابن طولون وفى أغلب المباني السابقة على العصر المملوكى المشيدة من قوالب الآجر إنما كانت مما تُزج من أطلال مدينة الفسطاط [أى من الطوب الذى سبق استخدامه فى أبنية أخرى] . وقد استخدمت هذه المواد الهشة حتى فى بناء القصور ، مثل قصر محمود الغزنوى الذى بنى حوالى سنة ١٠٥٠ م والذى كشفت عنه الحفائر الأخيرة فى أفغانستان ، وقصور سامرا الفخمة . وهكذا يتضح لنا كيف كان من الطبيعى أن تتداعى أمثال هذه المباني قبل أن تمتد إليها يدُ بالهدم أو بالتخريب .

ويصحح مايكل روجرز المبالغات التى ذهب إليها المؤرخون فى وصف ما ارتكبه المغول من تخريب فى معالم العمران ، فيقدم لنا إحصاء يكشف بوضوح أن عدد المباني التى سلمت فى فترة الغزوات المغولية بين سنتى ١٢٠٠ م ، ١٢٥٠ م تفوق بكثير تلك التى سلمت فى المائة سنة التالية عليها (من ١٢٥٠ - ١٣٥٠ م) .

غير أن ثمة حقيقة هامة هى أن كثيراً من تلك المباني كان مرتجلاً سبب التشكيل المعماري ردىء الصنعة بما فى ذلك القصور الفخمة التى كانت جدرانها تُكسى بزخارف مصبوبة من الجص المشغول أو الرخام فتحجب بأنقتها الظاهرة عيوب مبانيها . وقد شاع ذلك فى عمارة هذه الأبنية خلال العصور الوسطى شيوعه فى كثرة من أبنية عصرنا الحاضر . ويروى المقرئ أن بناء جامع السلطان حسن لم يكتمل لأن إحدى مآذنه انهارت وتهدمت بعد سنتين فحسب من بنائها . ومما يدعم هذه الحقيقة أيضاً أن مسجد على شاه فى تبريز^(٢٨) قد غدا حطاماً بعد بنائه بخمس عشرة سنة فقط .

ومن المفاهيم الإسلامية الوطيدة الإيمان بأن ما بينه الإنسان من عمارة مصيره إلى زوال ، وهو إيمان تعززه رداءة مادة البناء الهشة وضعف مستوى البنائين ، غير أن الاهتمام الذى كان يخص به المسلمون العمارة الدينية جعل الفارق بينها وبين العمارة الدنيوية كبيراً ، حتى لتزول القصور والبيوت المقامة من اللبن وتندثر سريعاً بينما تظل بيوت العبادة

قائمة طويلة ، فليس من قبيل الصدفة إذن أن نجد أن المباني التي بقيت على الزمن سواء في القاهرة أو في الشام أو في الأناضول هي تلك التي بنيت بالآجر وتوفّر لها صنّاع مهرة . وثمة عامل آخر ترتب على ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه ، وهو انخفاض المستوى الاجتماعي للمشتغلين بحرفة البناء ، على عكس الحال في أوروبا خلال العصور الوسطى وبصفة خاصة في منتصف القرن الثالث عشر حينما كان المهندس المعماري أو رئيس البنائين يُعدّ عضواً له قيمته في نقابة ذات نفوذ ، بل إن المهندس أو رئيس البنائين أصبح يطلق على نفسه لقب « دكتور » وهو اللقب الخاص بالعلماء ، واتخذ لنفسه زياً أكاديمياً متميزاً ، وخلع على نفسه صفات شرفية تُنقش على شاهد قبره^(٢٩) . ولا نجد في الإسلام ما يُشبه ذلك تماماً ، وإن كان الصناع والمهندسون في دولة السلاجقة بالأناضول قد أثبتوا أسماءهم وتوقعاتهم على كثير من المباني مما قد يدل على أن المشتغلين بحرفة البناء قد تبوّءوا في ذلك الزمان مكانة متميزة . وعلى الرغم من هذا الاستنتاج فإنه يصعب تحديد ما إذا كان الاسم للمهندس المعماري أم للملاحظ البناء ، فإن كان للأول فنحن لا ندري هل اقتصر عمله على تصميم البناء ورسم تخطيطه أو أن دوره قد تجاوز ذلك . وإن صادفنا توقعاً على فسيفساء مسجد كما هو ثابت في الجامع الكبير في ملطية بالأناضول مصحوباً بلفظ « عمل فلان » فإن ذلك وحده لا يعيننا على معرفة إن كان هو الذي قد اضطلع ببناء المسجد أم انفرد بتنسيق الفسيفساء وحدها . ولو استطعنا أن نجري دراسة مفصلة للآثار التي نقش عليها اسم الصانع أو توقعه لأمدّتنا بمعلومات قيمة تجيب عن بعض هذه التساؤلات . على أن أغلب الأبنية الإسلامية العظيمة لم تسجّل شيئاً عن الصّناع الذين أسهموا في بنائها ، بل سجّل بعضها اسم واهب البناء بالتقدير مع ذكر اسم السلطان أو الحاكم الذي تم في ظله البناء . ومن الغريب أن يأتي هذا الترتيب معكوساً في نقوش الأبنية السلجوقية بالأناضول ، إذ نرى أن السلطان الذي أرسى في عهده البناء هو الذي يفوز بالنصيب الأكبر من عبارات المديح والإطراء ، في حين لا ينال الواهب نفسه إلا إشارة عابرة حيث يُذكر اسمه عارياً مجرداً . بيد أنه كثيراً ما بلغ المستوى الفني المعماري حظاً من السمو والجودة بحيث يضاهي أعظم الآثار المعمارية في أوروبا ، كما تشابهت الأساليب المستخدمة في البناء هنا وهناك إلى حد بعيد .

* * *

وكما جاءت العمارة الإسلامية موحّدة الطابع متشابهة الروح في شتى أنحاء العالم الإسلامي من أواسط آسيا حتى شواطئ المحيط الأطلسي ، فقد حافظت الأجيال المتعاقبة على هذا الطابع وتلك الروح حتى في المبني الواحد الذي كانت تتناوله يد التجديد والترميم عبر القرون ، فقد كان أهل الحرف والمهندسون حريصين على رعاية الطابع الأصلي والأصيل ، محترمين أعمال السلف برغم ما قد يضيفونه ، وهو ما تجلّى في المسجد الجامع بقرطبة الذي استغرق إنشاؤه وإضافاته وتجديداته مائتي عام اشترك فيها مئات من أهل

الحرف المتعاقبين من مختلف الأجيال ، ولم ينل ذلك كله من وحدته المعمارية . كذلك عرف مسجد ابن طولون بالقاهرة فترات من الترميم والتجديد كان أهمها ما أوصى به المملوك حسام الدين لاجين بعد أربعائة عام من تشييده بعدم الخروج على عمارته الأصلية أو تغيير طابعها العراقى ، لاسيما عند إعادة تشييد المئذنة الملوية على غرار ملوية سامراً (لوحة ٤٣) .

كذلك نلاحظ الظاهرة عينها في المسجد الجامع المعروف باسم مسجد الجمعة بمدينة أصفهان ، فقد استغرق بناؤه حتى اكتمل على صورته الحالية ثمانية قرون بدأها التيموريون في القرن العاشر ثم تعاقب على استكمال السلاجقة والإيلخانات وبنو مظفر ثم الصفويون ، غير أن أحداً منهم لم يبع لنفسه الخروج على الطابع الأصلي الأصيل عمارة وزخرفاً . إن طابع الديمومة الموصولة والاحتفاظ بوحدة التصميم المعماري عبر الزمن هو تعبير فني عن وحدة العقيدة التي يرمز إليها المبنى مهما اختلف الزمان أو المكان .

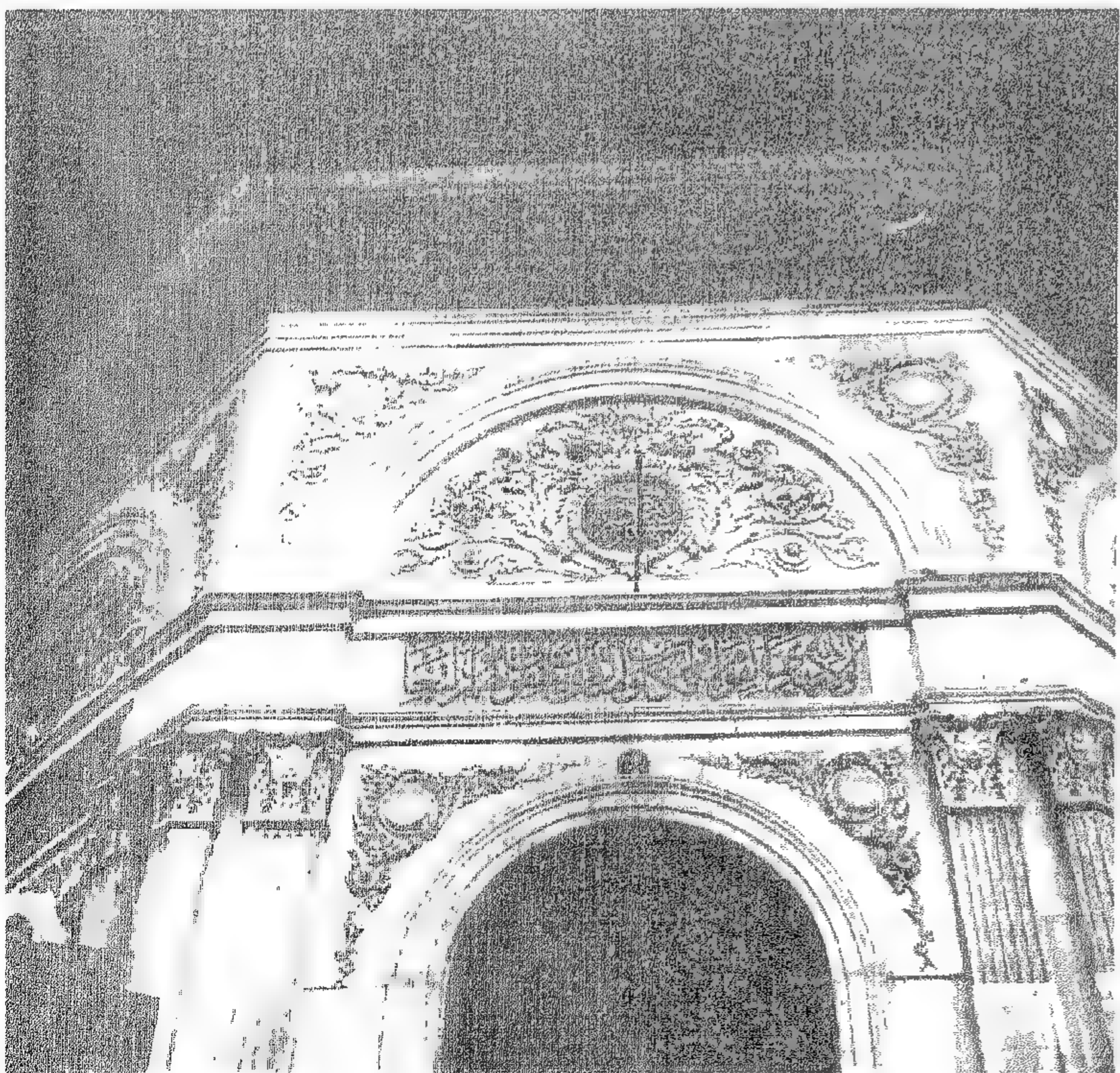
وقد شاع أن العمارة الإسلامية قد دخلت من المباني العامة ، وهو اتهام ظالم فإن كثرة من المباني كانت تؤدي وظيفة المرافق العامة ، مثل قصور الحكام ودور الإمارة وبيوت المال وبيوت القضاة التي أصبحت مراكز للخدمات المدنية ، وكذلك الحمامات والمساجد وسبل الماء العامة و«القيساريات»^(٣٠) والأسواق والمدارس والخانات والوكالات والمستشفيات كبيمارستان قلاوون . ولا يعني اضطلاع بعض القادرين بالجانب الخيري فيها والسهر على رعايتها إلى جانب ترميمها وتجديدها أن هذه المباني لم تكن مباني عامة ، وقدما تنافس الموسرون اليونان والرومان في الإنفاق على المسارح والملاعب العامة . والواقع أن المسلمين خلال العصور الوسطى كانوا يعدون «السييل» أعظم ما يثاب عليه المرء من أعمال البر . وإذا كان أحد المؤرخين الفرنسيين قد أحسن القول حين ذكر أن أجداد أى شعب من الشعوب لا تقاس إلا بما يبذله في سبيل الحفاظ على الماء وحسن توزيعه ، فقد سبقه وبزه في حكمته الحديث الشريف المنقوش على أحد أسبلة القاهرة والذي ردّ فيه الرسول عليه السلام حين سئل عن خير عمل من أعمال البر فأجاب : «سقاية الناس» .

وكانت الأسبلة تُبنى في مبدأ الأمر ملحقة بمبان أخرى مثل المساجد أو المدارس أو خانقاوات الصوفية ، ثم أصبحت بمرور الزمن مباني مستقلة منفصلة تُبنى لذاتها . وقد جرى هذا التطور في ظل سلاطين المماليك حينما أصبح للسييل طراز معماري خاص بصنابير المثبته من وراء مشبكات من البرونز ، ويلحق بها في كثير من الأحيان بناء يُستخدم ككتابا لتحفيظ القرآن .

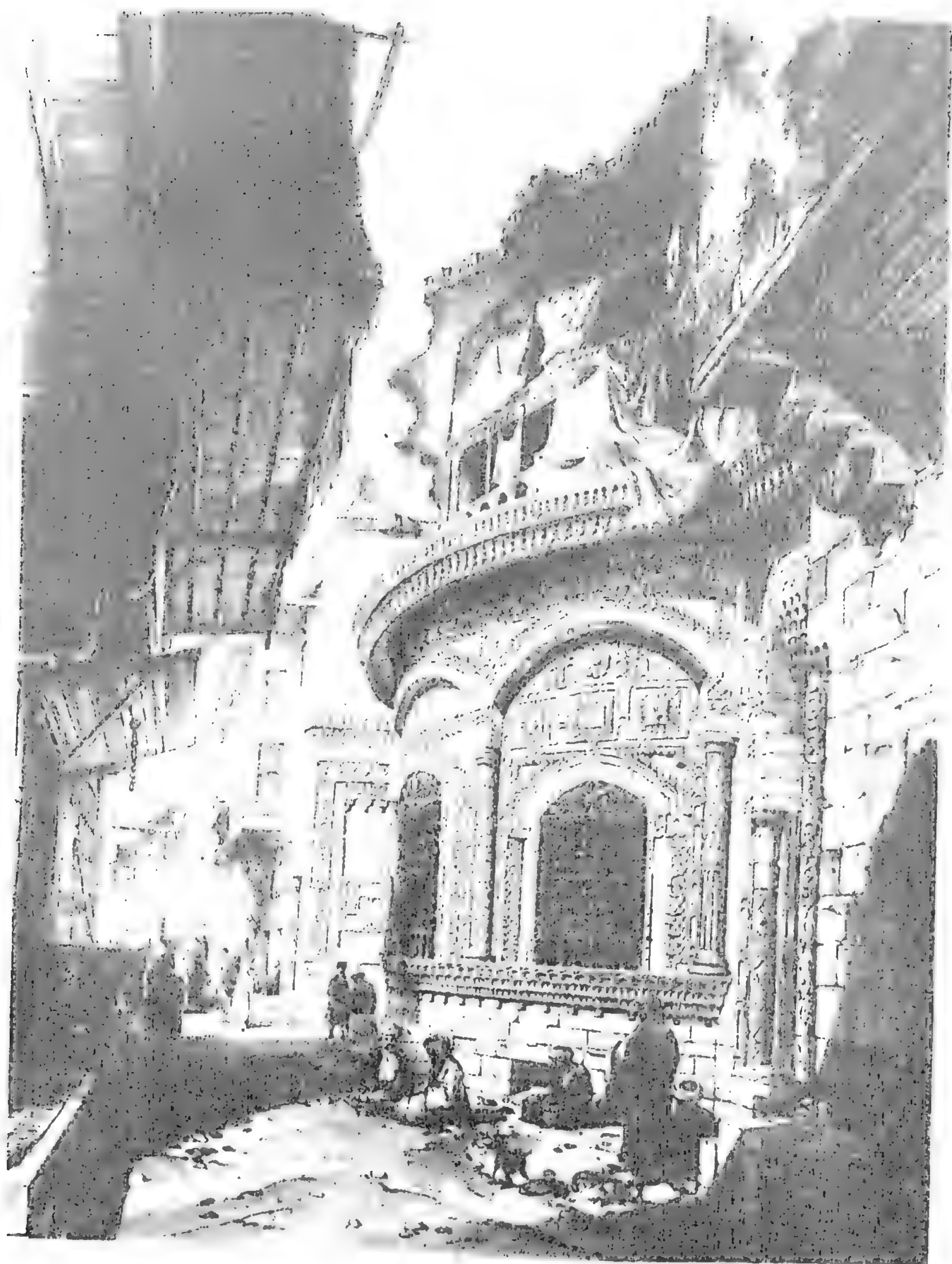
وفي أواسط القرن التاسع عشر اتخذ السييل الطابع العثماني الدائري الهيئة ، تعلوه زخارف تشدّ الأنظار عن بُعد مثل سييل أم عباس بالصليبية (لوحة ٤٤ أ ، ب ، ٤٥) . ويبدو في الطابع العثماني للسييل أثر الطراز الإيطالي في بناء النافورات .

لوحة ٤٣ - منارة ابن طولون في صدر القرن التاسع عشر. لوحة محفورة عن هاى

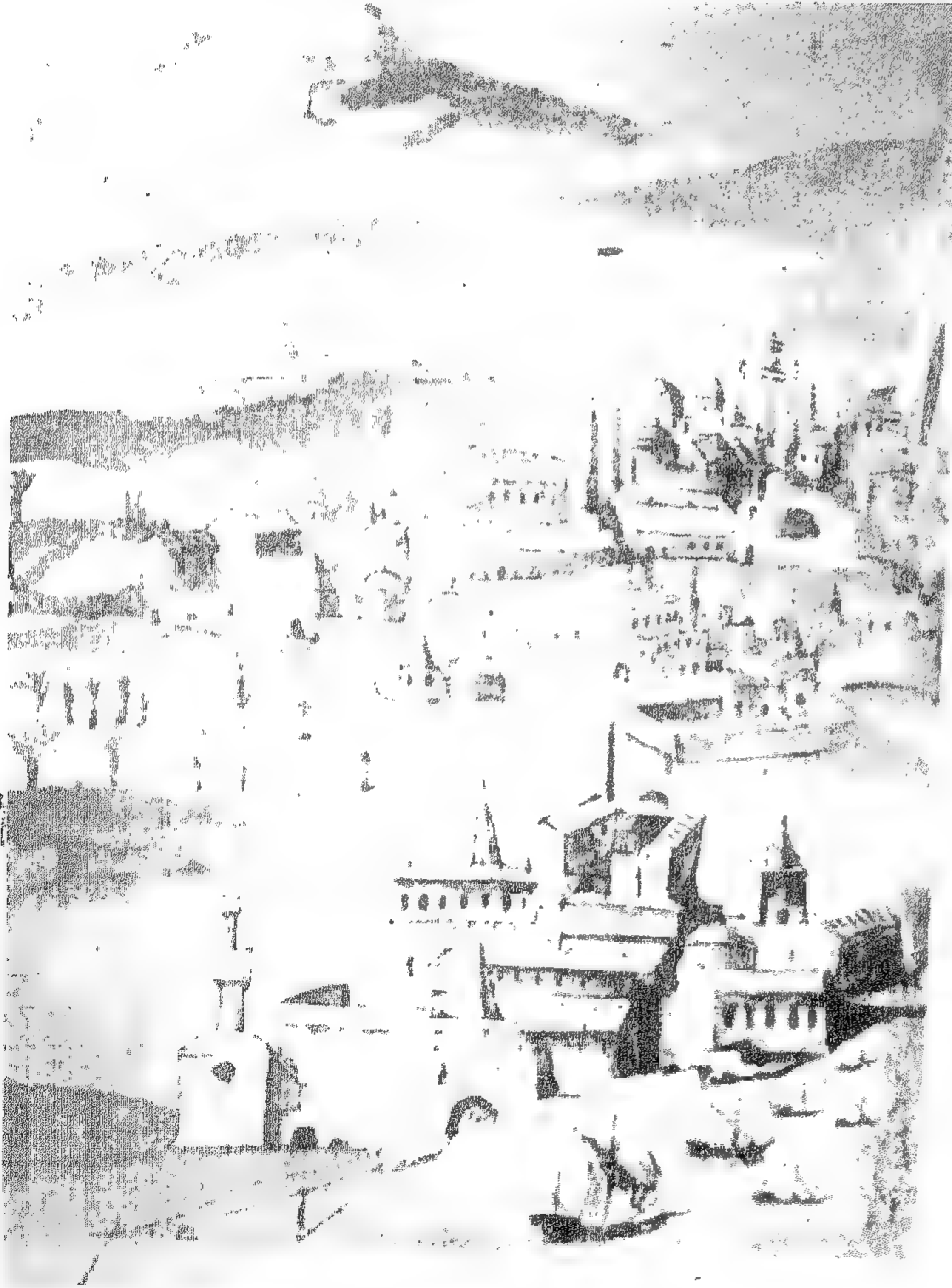




لوحة ٤٤ - أ ، ب سبيل أم عباس . تهجين زخارف
الباروك بالعناصر الأناضولية
لوحة ٤٥ - سبيل البدوية . . لوحة محفورة عن هاى



لاشك أن أحد السمات اللافتة في العمارة الإسلامية هو تركيزها على الداخل أكثر منها على الخارج . وخير ما يعبر عن هذه السمة هو المنزل الإسلامي المشيد حول صحن داخلي . ويطل على العالم الخارجي من خلال جدران عالية تتخللها نوافذ صغيرة الحجم ومجموعة من المشربيات تهيئ الانفتاح على الخارج دون إخلال بالحجاب ، وتخدم أهداف التهوية



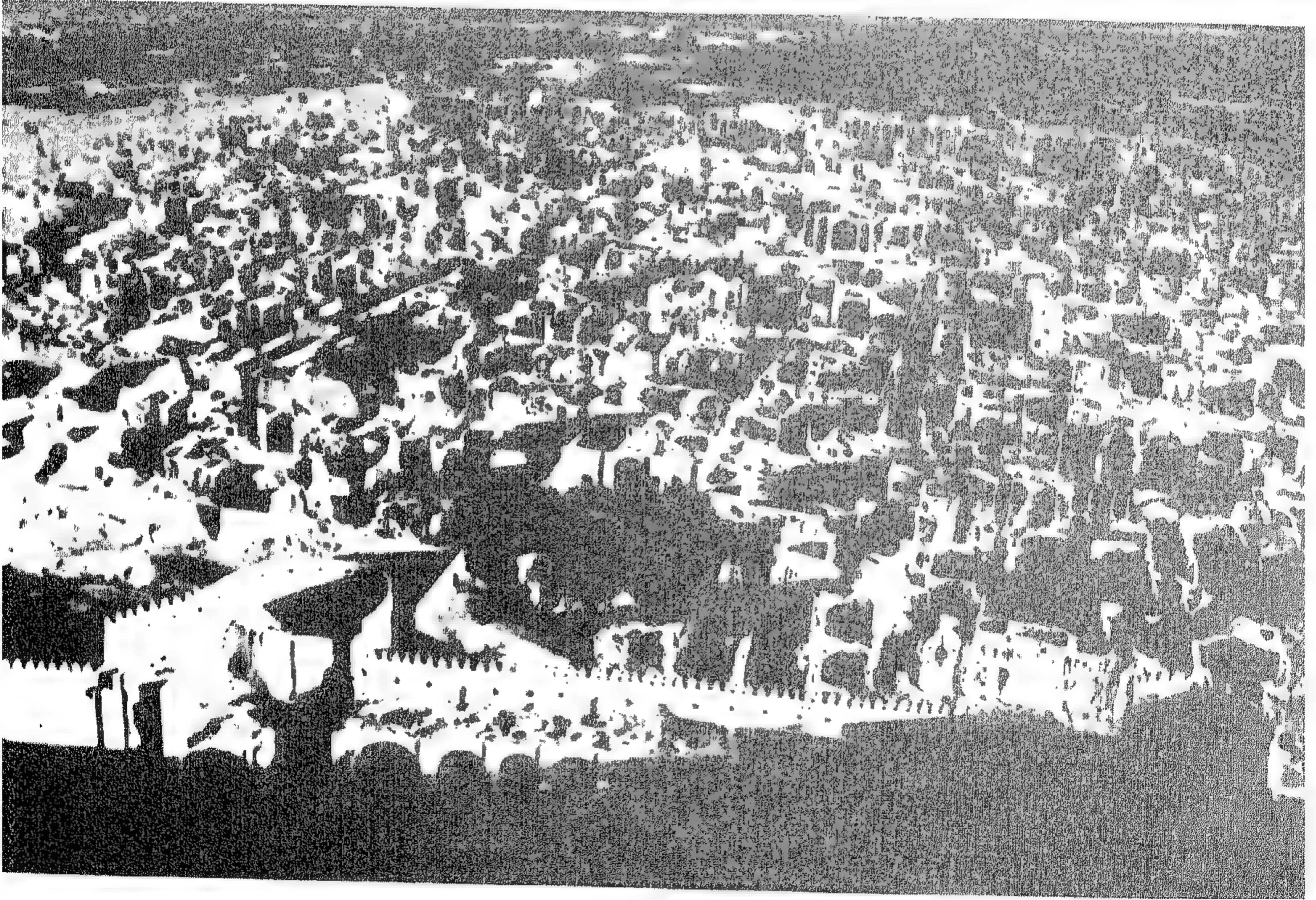
لوحه ٤٦ - تصل إلينا عمارة القرون الماضية عبر اللوحات التي رسمها الرحالة الأوربيون ومن أطلال المدن القديمة

١ - مدينة بصعيد مصر رسمها فنان من البندقية حوالي عام ١٥٦٥

ب - أطلال مدينة بام القديمة في الجنوب الشرقى من إيران مازالت تحمل لنا بصمات تخطيط المدينة الإسلامية

والإضاءة والإطلال والإشراف . وكانت العادة أن تتجمع عدة منازل ضمن تجمع كبير تحوطه الجدران ، يلج إليها الناس من خلال بوابة تؤدي إلى مجاز تتفرع منه الممرات [الحارات] للوصول إلى دور السكنى . ومثل هذه الدور وهذه التجمعات هي التي تعطى للمدينة الإسلامية القديمة مظهرها المميز الذي لا تحطئه العين (لوحة ١٤٦ ، ب) .

ولقد اعتاد بعض الكتاب الأوربيين التشكيك في وجود مفهوم إسلامي لتخطيط المدن متناسين الفارق الجوهرى بين الظروف الجغرافية والعوامل المناخية وطبيعة عمليات التحضر ، بمعنى الانتقال من معيشة البداوة إلى سكنى المدن بين الغرب والشرق . فيذهب أوليج جرابار إلى أن : المدينة الإسلامية ليست غير سلسلة من الصراعات بين أقطاب متنافرة غير قابلة للامتزاج في أغلب الأحيان خاضعة لمتغيرات الزمان والمكان أكثر منها كيانا اجتماعيا وعضويا خاضعا لسنة التطور الاجتماعى . . . وأنه إذا كان قد طرأ على مجريات التحضر في المدن الإسلامية بعض التطور في الفينة بعد الفينة ، فإن مرد ذلك إلى نزوات الحكام أو نزغات السلطة القائمة^(٣١) . ويرون كذلك أن المدينة الإسلامية كانت تفتقر إلى



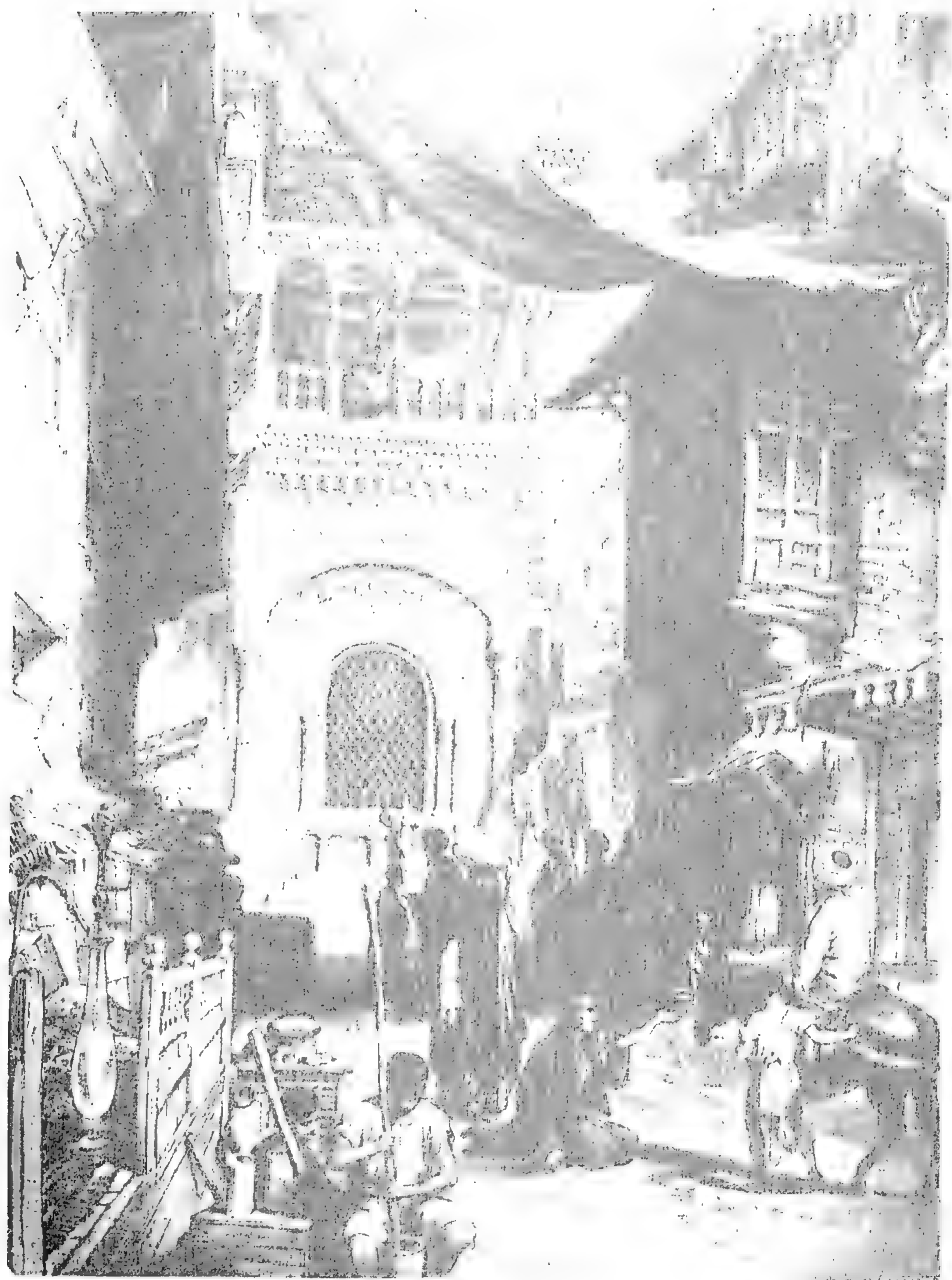
نظام المجالس البلدية بمفهومها المعاصر ، غير أن العبرة ليست في شكليات التنفيذ بقدر ما هي في جوهر تخطيط المدينة ونموها . فلم يكن تخطيط المدينة الإسلامية يتم دفعة واحدة لكافة أنحاء المدينة بإعداد مسقط عام لها كما لم يكن يتم كما يزعمون بطريقة عفوية ، بل كان يجرى وفق مستويين أحدهما «التخطيط الواعى»^(٣٢) وهو ما كان يُطبَّق حين البدء في إنشاء المدينة منصّباً على تخطيط إطار المدينة العام ، ويشمل سورها وبواباتها المتصلة بطرق القوافل وبالقنطرة التي تخترق المدينة من أحد طرفيها إلى الطرف الآخر وتمزج بقلب المدينة الذي يضم المسجد الجامع وقصر الخليفة أو الحاكم ومن حوله قصور ودور عليّة القوم . أما المستوى الثانى الذى يشمل الطرق الفرعية والمساكن المتكاثرة على مرّ الزمن ، فهو وإن كان يتم بطريقة تلقائية ، أى بلا تصميمات مسبقة إلا أنه كان محكوماً بعاملين : العُرف الحتمى ، والتخطيط والعمارة معاً في أبعاد الفراغ الثلاثة طبقاً لظروف ما قد يُستحدث من مبان .

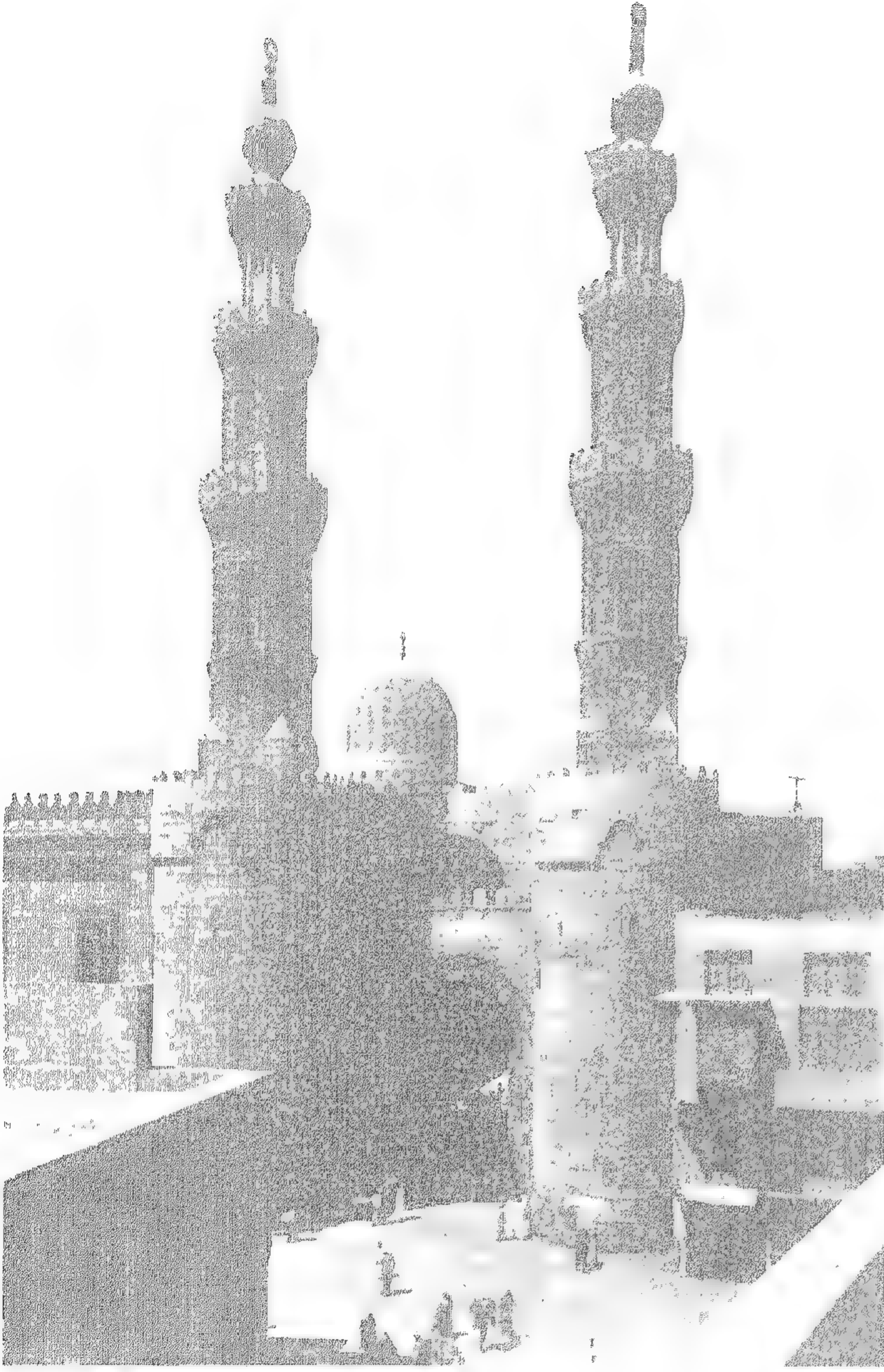
وقد وقع اختيار الخلفاء الفاطميين في القاهرة على منطقة الجمالية التي تتوسط المدينة لبناء قصورهم . ومن ذلك قصرى المعز الشرق والغرب [الكبير والصغير] اللذين توسّطا المدينة بالقرب من الجامع الأزهر ويطلان على القنطرة ، وقد طواهما الزمن ولم يبق من ذكرهما سوى تسمية شارع بين القصرين (لوحة ٤٧ وشكل ١٥) . وكانت المكانة الاجتماعية لأصحاب البيوت تُراعى في التخطيط من حيث موقعها قريباً من القنطرة أو بعيداً عنها ، من ذلك قصر بشتاك ، وقصر محب الدين الشافعى الموقعى ولم تتبق منه سوى قاعة فخمة تشي بعراقته ، وقصر جمال الدين الذهبى شهيندر التجار ، وبيت السحيمى (لوحة ١ ملونة) .

ومما يؤكد أنه كان ثمة نظام للمرور داخل الشوارع الرئيسية أن القوافل الوافدة من الشام كانت تدخل إلى القاهرة المعز من الجنوب عند باب زويلة (لوحة ٤٨) مخترقة القنطرة ، وما تكاد تفرغ من مهمتها حتى تتجه شمالاً عبر باب الفتوح (لوحة ٤٩) أو باب النصر (لوحة ٥٠ أ ، ب) ، بينما تسلك القوافل القادمة من بلاد المغرب اتجاهها عكسياً في مرورها بقلب المدينة .

وكان العُرف المتبع في بعض قواعد التخطيط ، مثل مراعاة العوامل الجوية ومتطلبات الأمن والناحية التعبيرية الجمالية مطبّقاً في كلا المستويين الواعى والتلقائى . فكانت الشوارع والحارات تُخطّط متعرجة ضيقة لأن المساكن والقصور والمباني العامة تضم أفنية وحدائق تستقبل الشمس والهواء من ساحاتها الداخلية التي لا تجعلها في حاجة إلى الشارع المتسع ، فاقتصر اتساعه على ما يفي بمطالب المرور وغدو الباعة الجائلين ورواحهم . كما كان بتعرجه وضيقه يوفر مساحات ظليلة ، ويتيح اختزان الهواء الرطب ليلاً حتى يُشيعه أثناء ساعات القَيْظ ملطفاً من حرارة الجو ، على العكس من الشوارع المستقيم الواسع كالبولفار الأوروبي المعاصر الذى تستبيحه الرياح صباحاً ومساءً .^(٣٣)

لوحة ٤٧ - مشهد في الطريق بين القصرين . لوحة محفورة عن پاسكال كوست





- لوحة ٤٨ - باب زويلة وقد استخدم برجا المدخل
قاعدتين لمئذنة مسجد المؤيد .
- لوحة ٤٩ - باب الفتوح . لوحة محفورة . عن كتاب
« وصف مصر »
- لوحة ٥٠ أ - باب النصر ، لوحة محفورة عن كتاب
« وصف مصر »
- لوحة ٥٠ ب - باب النصر وسور القاهرة . لوحة
محفورة عن هاى .

على أن تعرّج شوارع المدينة الإسلامية الذى يجعلها مقسّمة إلى أجزاء مُغلقة المطلق أى مقفولة المنظر^(٣٤) يوفر للسائر فيها ميزة سيكولوجية توحى له بقصر المسيرة التى عليه أن يقطعها ، وذلك بتنسيق تجزئته فى نقط بؤرية^(٣٥) كمبنى جامع أو سبيل أو قصر على سبيل المثال (لوحات ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣) .

وكان الجائل فى المدينة يُواجه بأبنيتها التى تتدرّج وفق أهميتها حتى يلتقى بأعظمها شأنًا فى





لوحة ٥١ - الطرق مغلقة المثل أو مقفولة المنظر
[شارع الدرديري متجهين غربا صوب شارع المعز
لدين الله] . ويبدو مسجد الدرديري بمثلته مكونا
نقطة بؤرية في نفس الشارع ذي المنظر المغلق تفوق في
أهميتها النقطة البؤرية للمتل عند المنعطف ، مما يضفي
على الشارع انجاسا أماميا وخلفيا .

لوحة ٥٢ - الطرق مغلقة المثل أو مقفولة المنظر
[شارع الدرديري إلى جوار الأزهر متجهين شرقا
مستديرين شارع المعز لدين الله] .

لقد أثرت انحناء الشارع على تزيين الحجرات . وإذا
كان الدور الأرضي مخصصا للخدمة فلم يكن ثمة داع
لتزيين حجرات المطة على الشارع على حين تطلب
الأمر تزيين حجرات الدور الأول فوق الأرضي
المخصصة للمعيشة والاستقبال حتى لا تبدو منبعجة ،
وترتب على ذلك خلق مشكلة معمارية قدّم لها المعاري
حلا موفقا بإنشاء كوابيل تتفاوت في البروز ، وصمّم
الواجهة بتنسيق الأسطح البارزة مما يعث الحياة في
التصميم كله وخلق نقطة بؤرية في منعطف الشارع .

لوحة ٥٣ - عمارة تقليدية من المنطقة الساحلية
[الإسكندرية] يبدو انفتاحها على الداخل وانغلاقها
على الخارج باستثناء فتحات المشربيات في الأدوار
العليا . ويتجلى بوضوح تقسيم الشارع إلى أجزاء
« مغلقة المثل » وكأنها امتداد لفكرة انفتاح المنزل على
الداخل على مستوى المدينة [لوحة محفورة عن كتاب
وصف مصر]

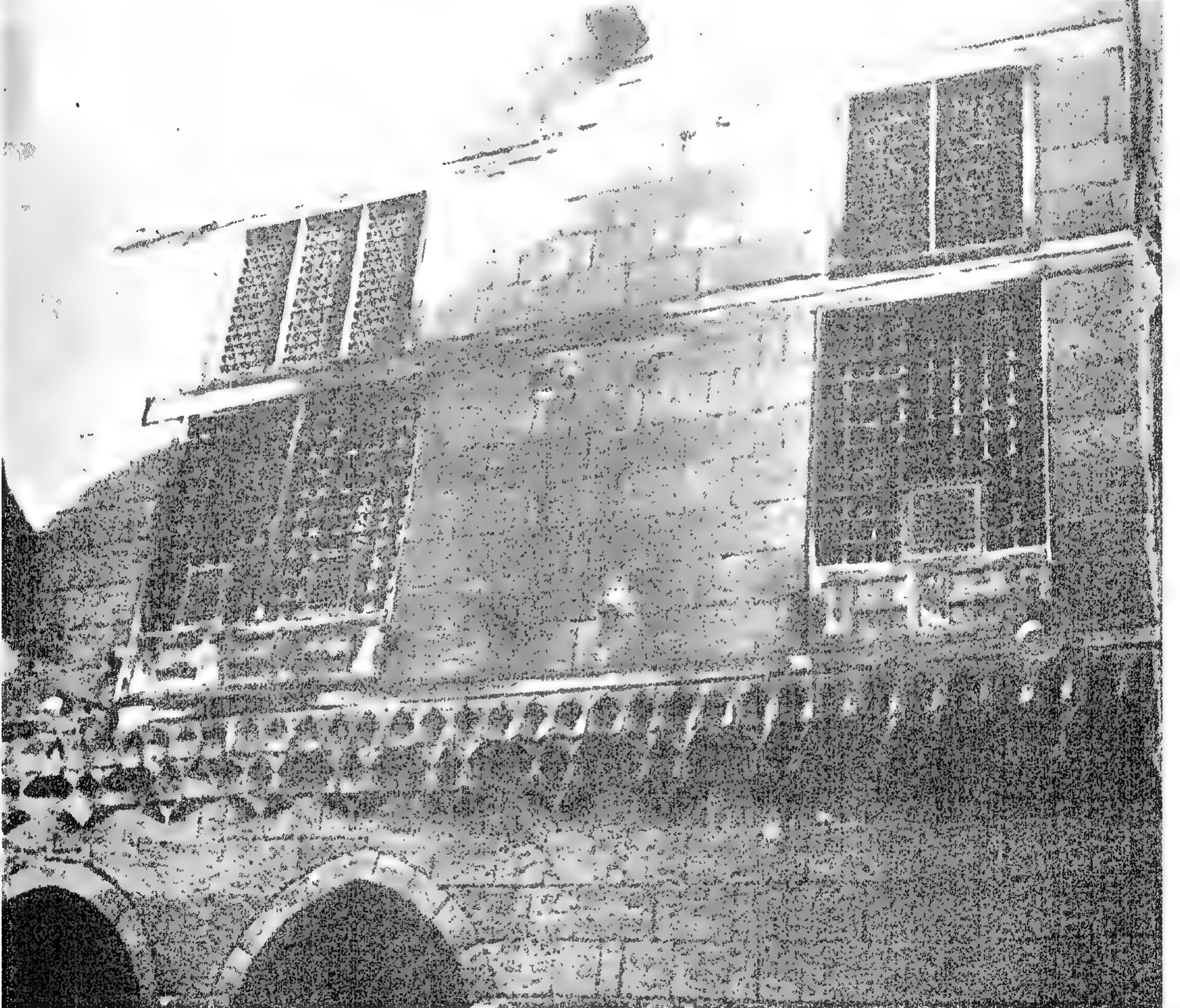
لوحة ٥٤ - منزل الكريتلية حيث استخدم المهندس
المقرنصات في إعادة تزيين حجرات الدور الأول
المخصص للمعيشة



النقطة البورية التي تمثل قلب المدينة ، شأنها في ذلك شأن الذروة «الكريشندو» في الموسيقى . وهكذا أضيفت الناحية التعبيرية الفنية إلى تخطيط المدينة ، الأمر الذي يمتنع مع استقامة الشوارع وتعامدها في الطرق الواسعة المعاصرة (لوحة الغلاف) .

ولقد أتاحت تعرجات الشارع الفرصة للمعماري كي يظهر مواهبه في ابتكار الحلول لمعالجة مشكلة «تربيع» الحجرات . وكان الدور الأرضي في العادة يشمل المخازن وحجرات الخدمة ، ولا ضير في أن تكون هذه الحجرات غير تامة التربيع ، ولكن ما نكاد نبغ حجرات المعيشة في الدور الأول حتى يتعين على المعماري التحايل لتربيع حجراته ، ومن ثم لجأ إلى استخدام الكواويل أو المقرنصات (لوحة ٥٤ ، وشكل ١٤) . وهكذا يتضح لنا أن التشكيك الذي أثاره بعض مؤرخي الغرب حول تخطيط المدن الإسلامية لا سند له من الواقع ، بل من الواضح أنه كان ثمة وعى كامل بالقيم الجمالية في التخطيط والعمارة ، وكان العُرف السائد والتقاليد الفنية هي التي تحمي هذه القيم الجمالية (٣٦) .

وقديماً وصف جوبينو الفيلسوف الرحالة والدبلوماسي الفرنسي من القرن الثامن عشر ،



لوحة ٥٥ - بركة الأزبكية بمدينة القاهرة ، وهي إحدى البرك التي صار تجفيفها بعد التحكم في مناسيب نهر النيل بواسطة القناطر الخيرية وتم استصلاحها وغدت مركز مدينة القاهرة في أواخر القرن التاسع عشر [لوحة محفورة عن كتاب « وصف مصر »]

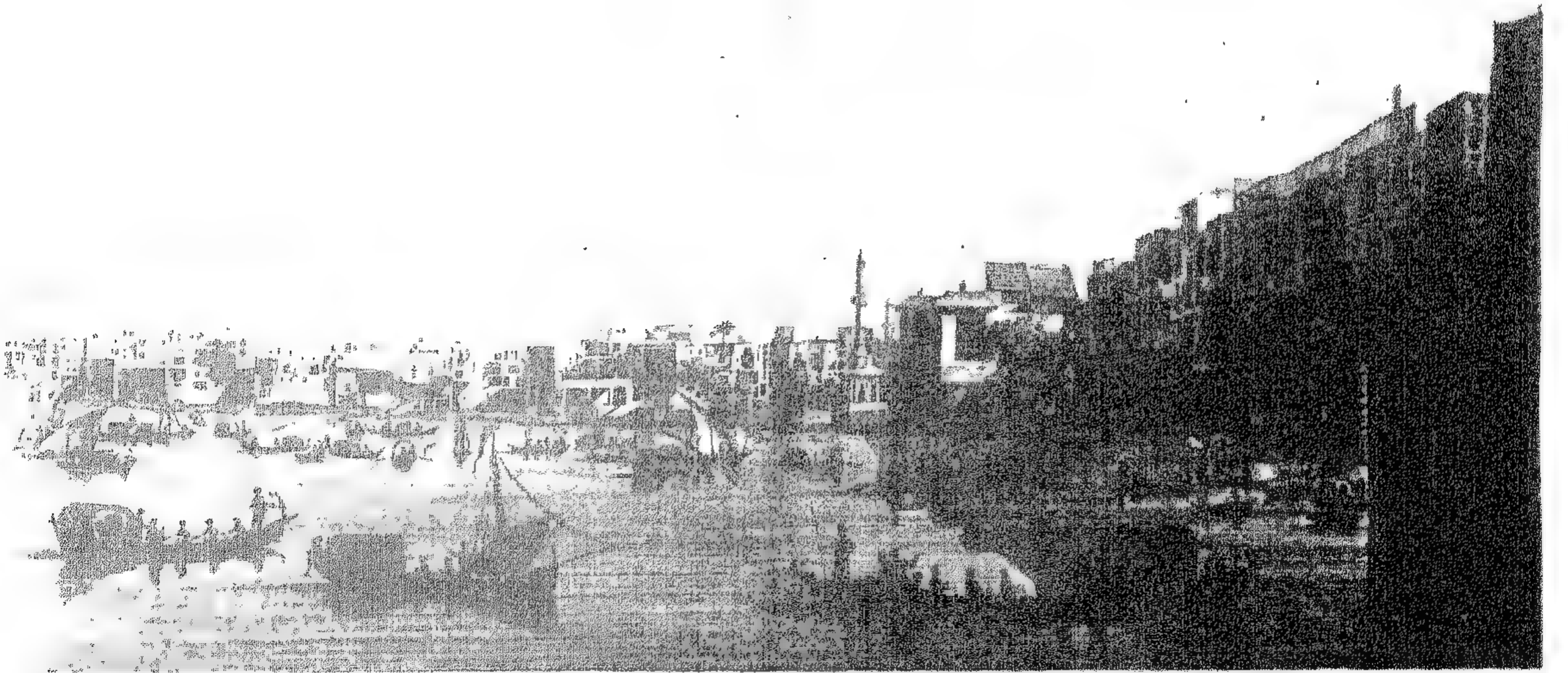
لوحة ٥٦ - حيّ بولاق ، ويبدو في يسار الصورة جامع سنان لوحة محفورة عن هاى

لوحة ٥٧ - قناطر المياه الممتدة من النيل إلى القلعة .
لوحة محفورة عن هاى

مدينة القاهرة وهو يطل من فوق القلعة على المدينة كلها بقوله : « ينفسح تحت أقدامنا ميدان عريض تتصدّره مدرسة السلطان حسن ، تمتد من ورائها عن يمين وعن يسار المدينة نفسها تزرعها آلاف الشوارع تتوسطها بقع الميادين ، وتتجاور فيها المساجد والمباني العالية الضخمة ، وتوزع فيها مئات الحدائق ذات الأشجار الكثيفة الظلال . وقد لا تكون القاهرة مدينة تعجّ بأماكن اللهو والمرح أو تبهر المرء بمناظر تخطيط عمارتها ، ومع ذلك فهي مدينة كبيرة فسيحة عميقة الأثر بطابعها المتفرد ، نابضة بالدفء والحياة ، مفعمة بمواطن الجمال . وقد تكون هناك مدائن أخرى أقرب إلى مفهوم الجمال المعمارى من القاهرة ، فلسنا نجد هنا تصميماً يمضى في خط مستقيم ، ولكن لعل هذا التخطيط نفسه المتميز بالتحرّر من قيود التماثل هو سرّ جمال المدينة الهادئ في غير سرف النيل في غير ادعاء ، على أن القاهرة التي نراها اليوم ليست بتلك القاهرة ابنة العصور العتيقة ، ذلك أن عصوراً متتالية أضافت إليها الكثير من الأبنية والآثار فاكتملت عبر فترات متباعدة . لكنها على امتداد تاريخها لم تخل قط من معانقة الإيمان والفكر والجنسرة والثراء والطاقة المبدعة الخلاقة » . (لوحات ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧) .

وقد توقّرت لنا من القرن الثانى عشر مصادر تصف المدن بعد أن كانت تلك المصادر من قبل مقصورة على تناول أحوال الناس في تلك المدن . فنرى المقرئى خلال القرن الخامس عشر يزودنا في كتابه « المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار » بوصف تفصيلى لإحدى عواصم الإسلام الكبرى ، وما نظن أنه قد سبق المقرئى في ذلك سابق كما لم يلحقه لاحق في هذا المضمار .

وفى الحق أن كثيراً من المدن الإسلامية لم تكن إلا امتداداً لمدينة كانت قائمة قبل





الإسلام ثم ازدهرت بعده ، وأقبل الناس على تعميرها وتوسيع خططها باستثناء مدينة سامرا الواقعة على نهر دجلة التي أسسها المعتصم على امتداد خمسة وثلاثين كيلو مترا على طول ضفة النهر سنة ٨٣٦ لتكون معسكراً لجيوشه ، ومثل مدينة السلطانية بإيران التي أسسها أرغون عام ١٢٨٠ م ، ثم قام «أولجايتو» أول سلاطين الإيلخانات الشيعة بتوسيعها . وكان يعتزم الإتيان برفات الحسين من كربلاء وإقامة ضريح له بالسلطانية ، ولا ندرى إن كانت تلك حماسة دينية خالصة أم رغبة في الإعلاء من شأن مدينته واجتذاب الحجاج إليها . غير أن المدينتين لم يكتب لهما البقاء طويلا ، وقد قضت على سامرا عوامل عديدة منها طبيعة المدينة التي أقيمت لتكون ثكنة كبيرة مؤقتة للجنود ، ثم صعوبة تزويدها بالمياه وربطها بطرق المواصلات بسبب موقعها الجغرافي الأمر الذي أثقل عاتق الخليفة الذي أنشأها بأزمات سياسية حادة .

وتكشف الصور الفوتوغرافية التي التقطت من الجو لبقايا مدينة سامرا عن أنه كان يشقها طريق رئيسي أطلق عليه «الشارع الأعظم» ، وكانت تلك أول مرة يُستخدم فيها لفظ «الشارع» بهذا المعنى المعروف اليوم ، وتتفرع من الشارع الأعظم شوارع فرعية على زوايا عمودية منه ، كما كانت تقوم في المدينة عدة قصور فخمة مثل بلكورا والجوسق الخاقاني تحيط بها ميادين ومنتزهات وساحات ، وقاعات أنيقة ذات زخارف بديعة . أما مدينة السلطانية فيبدو أنها بقيت حتى القرن السادس عشر ، وعلى الرغم من أنها لم تظهر بالعناية اللازمة فقد كانت أفضل موقعا من سابقتها . ويحدثنا الكاتب الجغرافي حمد الله مصطفى القزويني من كتاب القرن الرابع عشر فيقول : «إن المغول نجحوا في تحويل طرق التجارة التي تخترق إيران بحيث تمر على هذه المدينة مما أعان على ازدهارها» . ومع ذلك فقد بدأ اضمحلالها في أواخر القرن الخامس عشر بسبب التغير الكبير الذي طرأ على طرق التجارة الدولية بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح إلى الهند والشرق الأقصى مما صبغ التجارة بالصبغة البحرية وصرف اهتمام الناس عن تجارة البر واستخدام القوافل فيه .

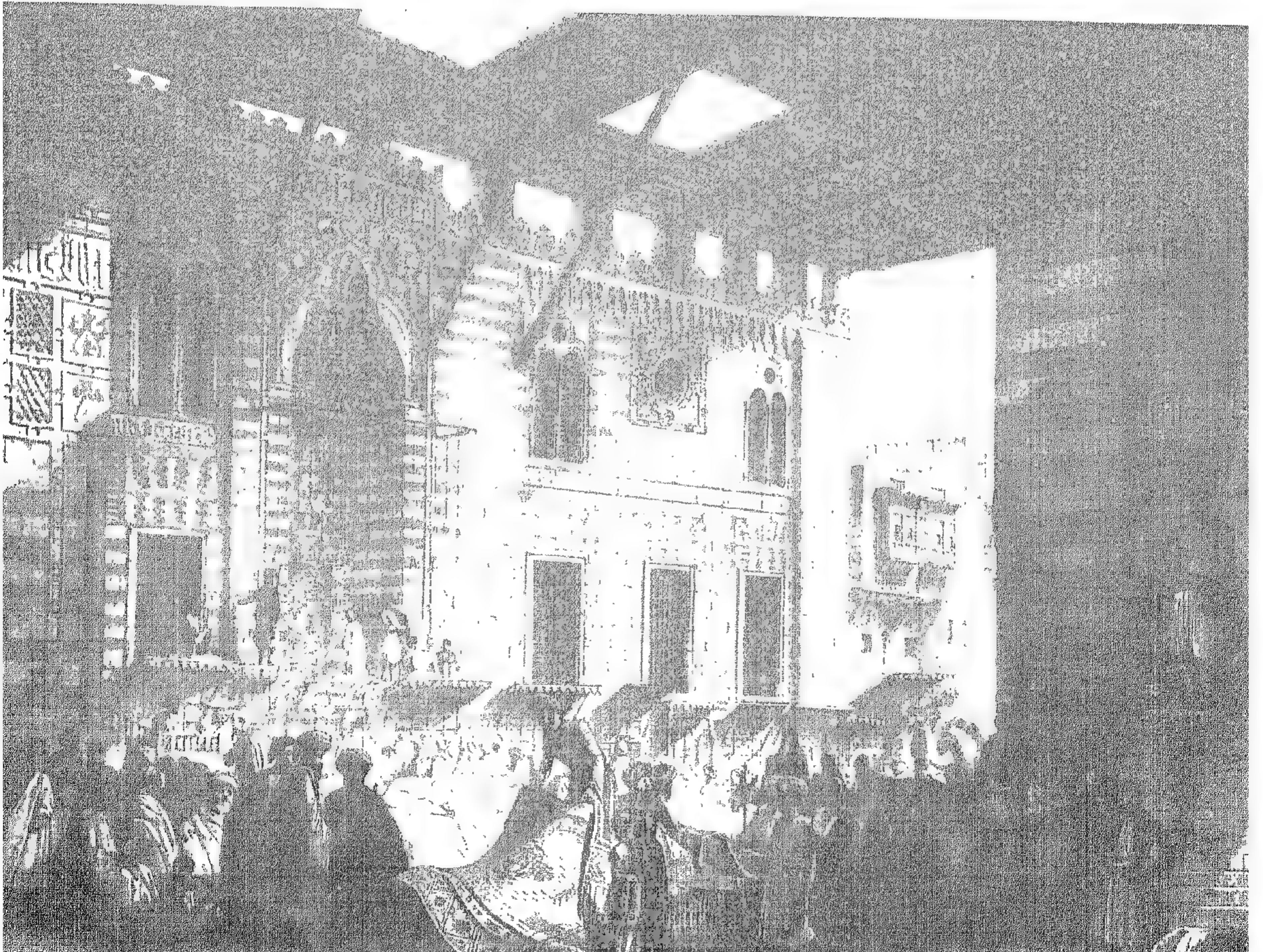
وتتميز هاتان المدينتان بما تميزت به العواصم الإسلامية التي اتخذت مقاراً للملوك ، فقد صار القصر الملكي في كل منهما مركزاً للمدينة ، فلم يكد يُشيد حتى ألحقت به دواوين الوزراء ورجال الدولة ، وبُني المسجد الجامع على مقربة من القصر . ومثل هذا نراه في القطائع مدينة ابن طولون حيث كان الجامع [وإن كان اسمه «المسجد» فقط كما سجل في النقش الخاص بتشييده] متصلاً بقصر ابن طولون عن طريق «شارع مستقيم» .

وحينما بنى المتوكل في سنة ٨٦٠ قصره الكبير في شمال سامرا جعل أكبر مساجد المدينة على مقربة منه (لوحة ٩) ، على أن تحول القصر الملكي أو السلطاني إلى مركز للمدينة لا يعنى بالضرورة أنه المركز بالمعنى الهندسي للكلمة ، وإنما يعنى ببساطة وقوعه في أصلح مكان للتخطيط والعمران .

الحانات ومنازل القوافل والأسواق

وثمة جزء رئيسي في المدينة الإسلامية هو ما يجوز أن يطلق عليه اسم « العمارة التجارية » التي نمت خلال العصور الوسطى وتطورت بعد أن شارك فيها الأفراد . ونلاحظ أن تنظيم الأسواق في الإسلام كان أوثق صلة بالروح الإسلامية منه بالنظم البلدية ، وإن يكن المؤرخ اليعقوبي [من مؤرخي القرن التاسع] قد ذهب في ملاحظته على أسواق بغداد وسامرا إلى أن ظروف التجارة هي التي أملت قواعدها . أما النظم التي عرفت قبل الإسلام مثل « الفورم » الروماني أو ساحة السوق اليونانية « الأجورا » ، أي المباني التي كانت تُعقد فيها اجتماعات التجار ، فلم تظهر في الإسلام إلا في فترة متأخرة نسبياً . فلم تُعرف القيسارية مثلاً قبل العصر المملوكي (لوحة ٥٨) ، أما « البيدستين » أو « البازارستان » الإيراني أي سوق القماش فهو ظاهرة منقولة عن العثمانيين . وهكذا لم تشهد المدن التي اشتهرت بأسواقها مثل

لوحة ٥٨ - سوق الأقمشة والسجاد بالغورية أمام
مسجد الغوري بالقاهرة . لوحة محفورة عن هاي





لوحة ٥٩ - خان قوافل «رباط شرف» . خراسان
بإيران .

لوحة ٦٠ أ - خان شاه سلطان حسين
لوحة ٦٠ ب - خان القوافل بكاشان

القاهرة وحلب مباني فخمة مخصصة للتجارة - مثل وكالة الغورى فى القاهرة (لوحة ١٩٠ ، ١٩١) ومثل خان الصابون فى حلب ، ومثل القيسارية التى بناها السلطان الغورى فى القاهرة والتى تعرف الآن باسم حى الموسيقى - إلا فى أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر ، وهو أمر لا يخلو من مفارقة وغرابة إذ أن هذه الفترة بالذات هى التى شهدت انهيار تجارة الشرق الأوسط كما أجمع المؤرخون ، وذلك بعد اكتشاف البرتغاليين لطريق رأس الرجاء الصالح الذى حوّل طريق تجارة الهند والشرق الأقصى بعيداً عن مدن العالم العربى الإسلامى .

وتبدو هذه المباني وكأنها متدنيات تجارية ، إذ كانت تُستخدم لمبيت التجار الذين يدفعون رسوماً عن حصولهم على حق بيع بضائعهم فيها ، فضلاً عن الضرائب العامة على

التجارة التي كان يقدّرها « المحتسب » وهو المشرف على الأسواق في عهد المالك ومنظم التجارة فيها .

ويستحق تخطيط وكالة الغوري^(٣٧) منا وقفة قصيرة فهو نموذج للوكالات التجارية في ذلك العهد ، وتتألف من فناء محاط بحجرات من الحجر مقببة تستخدم كمخازن ، ومن فوقها طابق يشتمل على حجرات تتم فيها المقايضة بين تجار الجملة الغرباء والمحليين ، تعلوها وحدات سكنية كل منها ذات طوابق ثلاثة قائمة بذاتها ، أعد الطابق العلوى لكل منها للنوم وبه المشريّات التي تطلّ على الصحن المكشوف .

وتتميز الوكالة الإسلامية عن « الفنداكي » الذي استخدمه تجار البندقية وحنوا بأنها تجمع التجار طبقاً لنوع السلعة التي يتجرون بها دون نظر إلى جنسياتهم ، على حين يتميز الفنداكي ، وهو متجر وفندق في الوقت نفسه ، بأنه يقبل التجار من ذوى الجنسية الواحدة .

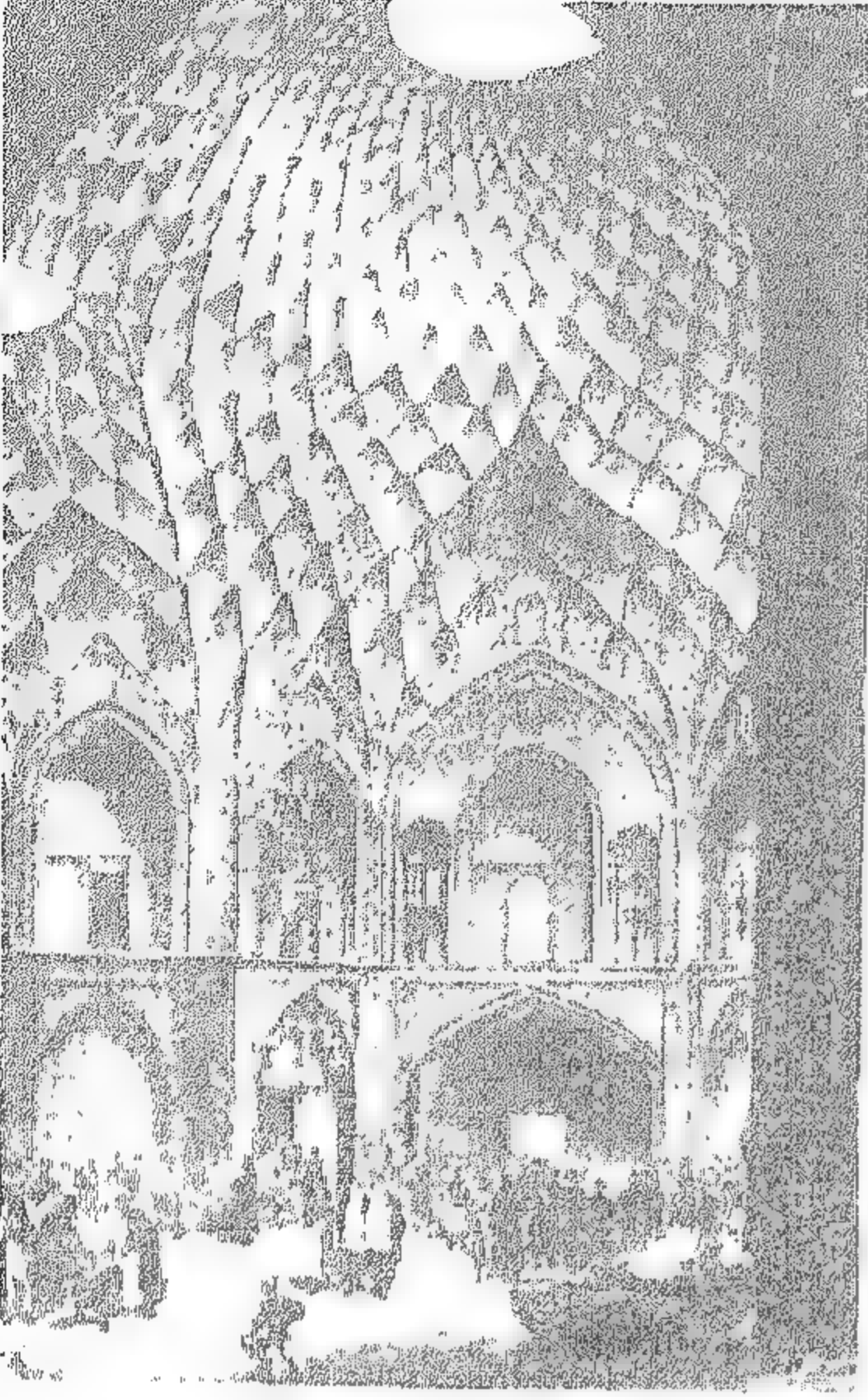
وشاع نوع آخر هام من المباني في إيران وفي بلاد الأناضول منذ عهد السلاجقة ، هو خانات القوافل التي كان القصد منها إيواء التجار المسافرين وحراستهم في بعض الأحيان حينما يضطرون إلى المبيت في الطريق بين مدينتين ، وكانت هذه الخانات تُدعى في إيران باسم « الرباط » . ومن الثابت أن مباني مماثلة أقيمت على طول طريق نهر الفرات المتجه إلى الشرق في ظل الإمبراطورية الرومانية^(٣٨) ، غير أن أقدم ما بقي منها حتى الآن هو « خان دايا خاتون » بآسيا الوسطى السوفييتية على مقربة من مرو . وعلى الرغم من أن الحفائر الجارية لم تكشف لنا بعد عن التخطيط الكامل للمبنى . إلا أن المعلومات المتوفرة حتى الآن تقرر أن مسقطه كان صليبي الشكل ذا أربعة إيوانات تطل على فناء فسيح . وتتكون هذه الإيوانات من طابقين أو ثلاثة من الغرف تتوسطها عدة ممرات أو أروقة مواجهة للفناء كذلك . وأمام كل إيوان منها موقد ليظهره النزلاء طعامهم فوقه . ولم يكن هناك بد من أن تكون هذه المباني مزودة بالمرافق الضرورية ، كالحمامات والمسجد أو المصلى وحظائر عديدة لدواب الركوب بالقرب من مداخلها ، بل نجد فيها أحياناً عيادات لعلاج المرضى والعناية بهم . وعلى الرغم من أننا نعرف من نماذج هذه المباني أمثلة رائعة من حيث المستوى الفني ومستوى الزخرفة ولا سيما في خراسان الإيرانية مما يرجع إلى عصر السلطان سنجر (١١١٦ - ١١٥٦) مثل « رباط شرف » (لوحة ٥٩) وخان شاه سلطان حسين بأصفهان (لوحة ١٦٠) وخان القوافل بكاشان (لوحة ٦٠ ب) ، فإن أكبر قدر توفّر لدينا من المعلومات حول هذه المباني هو ما يتعلق بخانات الأناضول التي ترجع إلى عصر السلاجقة ، فقما بين سنتي ١٢٢٠ و ١٢٨٠ شيد أكثر من ستين خاناً من هذا النوع في رقعة ضيقة من أرض هذه المنطقة . وأقيمت تلك المباني بالحجر ، وأسرف في تحصينها حتى بدت أشبه بالقلاع^(٣٩) (لوحة ٦١) . وانتشرت هذه الخانات على طريق التجارة المتجه نحو الجنوب



لوحة ٦٩ - يطلق على سراى القوافل بالتركية اسم «خان» ويستخدم القسم الأكبر منها للتخزين وعقد الصفقات التجارية مع استخدام مساحة ضيقة للاستحكامات. مشهد خان قوافل بالأناضول عن لوحة محفورة من القرن التاسع عشر يكشف عن أنه كان منتدى اجتماعياً يصخب بالحياة.

لوحة ٦٩أ - كاراتان سراى «سراى قوافل شاه سلطان حسين». أصفهان. لوحة محفورة عن كتاب «رحلة في فارس» للمصور أوجين فلاندا والمهندس باسكال كومت ١٨٤٠ م.

الشرقى من قونية يفصل بين كل منها نحو عشرين كيلو متراً. وأوضح نموذج لهذه المباني هو «خان سلطان» (لوحات ٢٨٠ ، ٢٨١) بقرب آق سراى الذى بناه السلطان علاء الدين كيقيباذ الأول فى سنة ١٢٢٩ - ١٢٣٠. ويتألف من صحن خارجى وبه حظيرة للدواب ، ومن حائوت حداد يعنى بالركائب. والراجع أن الصحن قد ضم كذلك بعض المتاجر ، وثمة قاعة داخلية مسقوفة تقى المجتمعين زمهرير البرد. أما مدخل البوابتين الخارجيتين والداخلية فقد نُقش نقشاً بديعاً مرصعاً بالرخام. وتشهد الفخامة التى يلاحظها المشاهد على المبنى كله داخله وخارجه بسخاء منشئى الخانات ، وهو ما تؤكد ذلك وثيقة وقف أحد الخانات المسجلة باسم الأمير السلجوقى قازاتاي فى أنطاليا سنة ١٢٥١ ، وتنص على تقديم



الطعام وتيسير المبيت للمسافرين بلا أجر ، ومنحهم ما يحتاجون إليه من خدمات أخرى مثل إصلاح أحذيتهم والعناية بدوابهم ، بل وتقديم هدايا من السكر في أيام الأعياد . وكان بهذا الخان مستشفى وحمام ومسجد ، وعدد كبير من الموظفين في خدمة هذه المرافق ، كما كانت به هيئة دائمة من البنائين المكلفين بإصلاح المبنى وصيانته والسهر على خدمة المسافرين .

لوحة ٦١ ب خان قوافل بكاشان لوحة محفورة
عن كتاب « رحلة في فارس » ١٨٤٠ م

لوحة ٦٢ - العارة العسكرية هي التعبير المباشر عن
القوة والسلطة والنفوذ . برج في حصن بديار بكر من
البازلت الأسود تزيده نقوش الرنك صلابة وقوة

وتبدو الزخارف الأساسية في هذه الخانات « السراي » على وجه المدخل الرئيسي وواجهة باب الحظيرة المحاذي له . ويطلّ على الفناء بناء من غرف ثلاثة من ثلاثة اتجاهات ، في حين تطلّ من الاتجاه الرابع قاعة ضخمة طويلة ذات بهو رئيسي مرتفع السقف وعدة قاعات صغيرة منخفضة السقف يتراوح عددها بين خمسة وتسعة ، وكلها محاذية للبهو الرئيسي نفسه . وكان هذا الجزء الرابع من خان القوافل هو البناء الرئيسي الهام فيها ، يبدأ البنّاؤون بتشيدته ثم يتبعونه ببقية أجزاء البناء .

ومن المنشآت الماثورة عن العصر السلجوقي كذلك بعض التحصينات التي أُقيمت من أجل حماية القلاع المبنية فوق قمم الجبال خارج المدن ، وبعضها الآخر المخصص لحماية المدن نفسها (لوحة ٦٢) . فضلاً عن قصور الأمراء بالمدن أو بالريف ودور الدواوين العامة وبيوت الضيافة والأسواق والدكاكين والحمامات الشعبية .

وهناك فروق جوهرية بين الخانات والوكالات القائمة وسط المدن التي كانت تقدم خدماتها بأجر بوصفها أماكن ذات طابع تجاري خالص ، وبين خانات القوافل المبنية في طرق الصحراء أو بين المدن بوصفها محاط لتوقف قوافل التجارة تقدم خدماتها بلا مقابل ، غير أن الفروق بين هذين النوعين من المباني لا تقف عند هذا الحد بل تتجاوزه إلى اختلافات كبيرة في تصميم البناء وفي زخرفته .

وثمة نوع آخر من المباني هو « اليام » المغولي الذي يجوز لنا أن نطلق عليه اسم « خان البريد »^(٤٠) ، ويبدو أنه كان توفيقاً بين نظام خانات القوافل وبين النظام البريدي الذي ساد بلاد الصين وكان على قدر كبير من الكفاءة . ومما يبعث على الأسف أن تلك المنشآت



التي وصفها لنا القزويني تفصيلاً والتي شملت بلاد فارس كلها في العصور الوسطى قد اندثرت جميعاً ولم يبق منها أثر.

ولم تنشأ الأسواق على أساس يتفق ومقتضيات التجارة فحسب كما يزعم البعض ، يؤكد ذلك ما شهد به المؤرخ اليعقوبي وسجله في حديثه عن تأسيس بغداد وسامراً . وعلى الرغم من إطلاق هذا الحكم فإننا نجد القاهرة الفاطمية بوجه خاص تتميز عن سائر المدن الإسلامية ببعض الخصائص ، منها - كما سبق القول - شارع رئيسي طويل هو المعروف بالقصبة يخترقها من الشمال إلى الجنوب من باب الفتوح إلى باب زويلة ، يبلغ عرض الجزء المخصص للمرور منه ثمانية أمتار ، وتتخلله دخلات تشغلها الأسواق التي تعقد في الشوارع والساحات ، وتُحَفّ القصبة أبنية فخمة من قصور الخلفاء الفاطميين ، تليها منشآت أخرى كالمساجد والمدارس ومدافن السلاطين من المماليك التي أضيفت فيما بعد ، كما كانت تشمل أقساماً خُصص كل منها لنوع من أنواع التجارة كالخيامية والنحاسين والعطارين والمغربلين إلى غير ذلك . ومثل هذا نجده أيضاً في شوارع أخرى مثل « الدرب الأحمر » ، بل حتى في بعض الأسواق مثل « سوق السلاح » . لقد كان وجود القصور والأبنية الفخمة حول القصبة مما يميز القاهرة عن المدن الإسلامية الأخرى حتى ما كان منها غنياً بمعامله الأثرية مثل حلب التي يمكن أن تقارن بالقاهرة في هذا الميدان ، إلا أنها لم تظهر بمثل هذا القدر من العناية في التخطيط .

العمارة الإسلامية المصرية

بما زالت الأسباب التاريخية التي دفعت بحكام مصر إلى الاهتمام بتخطيط المدن وعمارها غامضة لدى بعض المؤرخين ، ولكن الواقع الذي لا يمكن إنكاره هو أن القاهرة كانت دائماً المدينة الكبرى الوحيدة في عالم الإسلام التي يمكن أن تجارى بحق - من وجهة النظر العمرانية - المدن العالمية ذات الطابع المعماري الأصيل مثل روما والبندقية وغيرها من المدن الكبرى .

فبعد قيام الخلافة العباسية في بغداد وهندسة العمارة وفنونها في مصر متصلة الحلقات . ومن المشاهد الواضحة في آثار العمارة التي خلفها لنا الطولونيون والفاطيون والمماليك الجراكسة ثم الترك من بعدهم أن خصائص كل عصر ومراحل التطور نحو الإبداع والإتقان قد أظهرت مصر كدولة تتسم بترابط ذلك التراث وتسلسله وتمثيله لكل عصر من عصوره . فقد نقل جامع أحمد بن طولون إلى مصر الفن العباسي من سامراً ، ولما انتقلت الخلافة الفاطمية إلى مصر وبُنيت القاهرة المعز نشط أمراؤها وثراتها إلى بناء القصور والمساجد وغيرها ، وتميز عصرهم بإبداع زخارف « الطراز »^(١) و « الجوامات »^(٢) ذات

الزخارف الهندسية ، والانطلاق في زخرفة الخط الكوفي ، واقتراح فن الزخرفة في عهدهم بالفن الهندسي ، وشمخت المآذن في الآفاق من فوق ركنين من أركان المسجد . وإذا كانت أكثر عمائر الفاطميين من الآجر^(٤٢) فقد كُست الجدران بطبقة من الجص وعجينة المرمر وزُخرفت بكتابات كوفية بديعة النظم والرسم على شكل « طراز » حول الجدران ، وكذلك نُقشت عليها « الجامات » المزدانة بزخارف هندسية دقيقة رائعة الانسجام ، واستمرت الزخرفة الفاطمية تعنى بتزيين الجدران . ولم يقتصر التطور الفني في العصر الفاطمي على الفن الهندسي والزخرف بل امتد هذا التطور إلى تحويل المسجد إلى مدرسة ، وذلك يجعل المسجد غير مقصور على العبادة فحسب بل يقوم فيه الأساتذة بالتدريس ، ويلحق بمبنى المسجد منازل لإقامة الطلاب . وقد تجمعت الخصائص الفنية والهندسية للعصر الفاطمي في جامع الحاكم بأمر الله ثالث الخلفاء الفاطميين بمصر - كما سنبين بعد .

ومن المرجح أن الخلفاء الفاطميين قد قصدوا بالترف الذي أضفوه على دولتهم وسائر مظاهر البذخ التي أحاطوا بها أنفسهم أن يصرفوا رعاياهم عن التطلع إلى مايزعزع عليهم أركان ملكهم . فأقبلوا على حياة مترفة موحية بالهيبة والسلطان . واستغرق هذا الترف كل ما يكتنفهم كالمباني والتحف الفنية، والمصنوعات التي استخدموها في حياتهم اليومية كالنسيج والأثاث وغيره والتي تميزت بالذوق الفني الرفيع . وتطورت العمارة في عهدهم تطوراً استأثر بالإعجاب ولفت الأنظار مثل جامع الأزهر والحاكم بأمر الله والجامع الأحمر والجيوشي والصالح طلائع ومصلّى السيدة رقية .

وجاء الأيوبيون فاضطلعوا بدور كبير في التاريخ الإسلامي وزوّدوا البلاد بنظام إداري شديد التعقيد إلا أنه كان سليماً في جوهره ، كما تميزوا بشدة البأس كرجال حرب . وإذا كانت وحدات الجيش قد أثارت المتاعب بتدخلها المستمر في سياسة البلاد الداخلية إلا أن شجاعتهم كانت دائماً فوق مستوى الشك مما أدى إلى انتصارات باهرة في ميادين القتال . ومع ذلك قام الأيوبيون بمشروعات عمرانية جليلة برغم أن أيامهم قد سادتها الحروب مع الفرنجة مما استلزم الإنفاق عليها والاشتغال بها عن سائر الأمور . وقد حكم مصر على عهدهم عدد كبير من الأمراء والسلاطين الذين بدءوا حياتهم عبيداً تحرروا وبلغ بعضهم بجرأته وذكائه أن تولى مقاليد الحكم . وفي ظل هذه الأوضاع المعكوسة والمفارقات البينة كان العبد المعتق يستطيع أن يصل إلى أعلى مناصب الدولة لاتصاله الوثيق بالملك ، بينما يرزح الرجل الحر المشتغل بالزراعة أو التجارة تحت نير العبودية . ومن يتأمل تراجم حياة هؤلاء السلاطين يستطيع أن يرى فيها معرضاً غريباً صارخ الألوان لنماذج بشرية عجيبة ، وكانت القاهرة آنذاك عاصمة عالمية ومركزاً للإسلام في الوقت عينه ، وأدى رخاء الحياة الاقتصادية إلى أن تصبح القاهرة بمثابة النجم المتألق في نظر أهل أوروبا . وقد قامت دولة المماليك إثر مقتل شجرة الدر آخر من تسلطن من بني أيوب فانطلقت أيديهم بالعمارة والبناء ، ويسر عليهم ثراؤهم الفاحش انتهاج خصائص العمارة الأيوبية التي

كانت تبنى من الحجر الأبيض ، غير أنهم تفوقوا عليهم بعنايتهم بوجهيات عمائرهم وانطلاق الزخارف والألوان والمذهبات على جدران المساجد والمدارس والأضرحة وسائر المباني ، وأسرفوا في زخرفة الشبايك بالحديد والحجر المحرم وتغطية الجدران بالفسيفساء والأرض بالرخام الملون ، وجاءت هندسة المآذن والقباب والنافورات وزخرفتها ونحتها آية من آيات الفن والجمال . ولم تقف أيدي الفنانين في عصر المماليك على نحت وزخرفة المآذن والقباب من الخارج ، بل امتدت إلى التجاويف الداخلية فزودتها بالقرنصات . ولكي يشيدوا القباب أكبر حجماً من المألوف صنعوها من الخشب المغطى بالملاط ، ولمسته أصابع أهل الفن بالكتابة المزخرفة والألوان أحياناً . وقد ترك لنا كل من السلطان فرج بن برقوق والسلطان قايتباي ضريحين (لوحات من ١٧٥ إلى ١٨٨) من أبرز المعالم في فن العمارة والزخرفة خلال العصر المملوكي الذي اتسم بكثرة المساجد والأضرحة والسبل التي جاءت تحفة من تحف صناعة البناء وصفاء الجمال الفني ، ويقع هذان الضريحان بملاحقها من السبل والخوانق والرباع بالقرافة الكبرى التي تسمى الآن مقابر المماليك ، ولكل ضريح منها خواصه القائمة بذاتها ، فعلى حين يمتاز ضريح السلطان فرج بن برقوق بالبساطة والرقّة ، أبدع الفنانون في زخرفة ضريح قايتباي وتلوينه حتى أن المُشاهد قد يظنه دار إقامة وليس ضريحاً أو مسجداً للعبادة .

إن عقد التاريخ ليمرّ أمام أعيننا منتظماً لآلئ تحمل أسماء بيبرس وقلاوون وبرقوق وقايتباي وما خلفوه من مآثر سياسية وعسكرية كطرد الصليبيين وهزيمة المغول ، ومنجزات فنية كمدرسة السلطان حسن وضريح قلاوون والأدوات النحاسية المكفّنة بالذهب والفضة والمشكاوات المصنوعة من الزجاج المطلى . ويكفي أن نورد في هذا الصدد مضمون وصف ابن خلدون للقاهرة وقتذاك حين قال : « إن من لم يشاهد القاهرة لم يعرف عظمة الإسلام ، فهي حاضرة العالم وجنة الدنيا ومهد التمدّن وباب الإسلام وعرش السلطنة . . هي مدينة تُضفي عليها قلاعها الحصينة وقصورها الشاحخة جمالاً فريداً ، وتزينها خانقاوات المتصوفة وتكايا الدراويش والمدارس التي تتألق فيها أبقار العلوم ونجومها » .

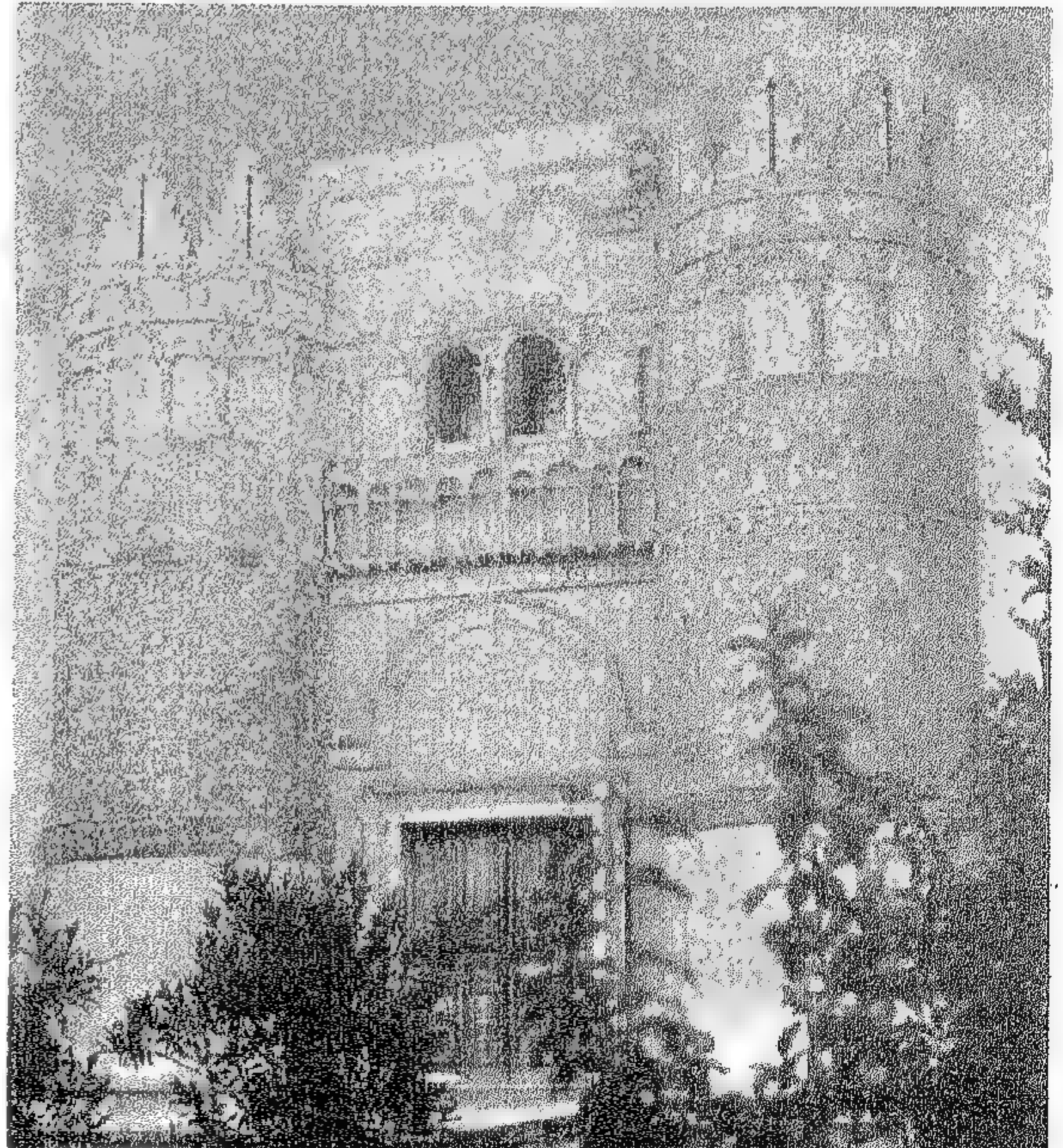
ونورد كذلك ما قاله الرحالة الفرنسي جويينو في هذا الصدد : « تكاد ذكريات التاريخ المملوكي تسيطر على كل ركن في القاهرة ، فما أكثر ما شيدوا من مبان بالغة الفخامة والروعة . كانوا وحدهم يعرفون كيف ينقشون على الحجر زخارف التوريق العربية التي لا ضرب لها في كل الممالك الآسيوية ، مُضفين على مبانيهم ذلك الجمال الذي يجلب الأبصار ويأخذ بمجامع النفوس . لقد كان المماليك عبيداً في الأصل في أمسهم القريب ، وكانوا محاربين أول ما نشأوا غير أنهم ما يكادون يعيدون السيف إلى غمده . ويتربعون على عروشهم حتى نراهم وكأنهم قد أصبحوا قادرين على كل شيء مهما جلّ أودق . وينعكس ذلك فيما خلفوه من أبنية لانعرف لها مثيلاً بين تلك التي أنجزها ملوك المسلمين وسلاطينهم في أي مكان » .

عمارة القصور

ولقد اندثرت القصور الأموية في دمشق وزالت وتعذر علينا أن نعرف شيئاً عنها بخلاف قصورهم العديدة التي شيدوها خارج العاصمة في البادية التي حوت من آثار الترف والبهجة المتجلية في زخارف الفسيفساء وتصاوير الفريسك والنقوش الزخرفية الحجرية المتقنة . وكان الخلفاء والأمراء الأمويون يحرصون على تشييد هذه القصور للنزول فيها بين الفينة والفينة لينعموا بهواء البادية النقي ويعايشوا اللغة العربية الصافية ، متخففين من أعباء المدينة وقبورها الصارمة مستمتعين باللهو والصيد والمرح ، وما أكثر ما سجلت الموضوعات الزخرفية التي حفلت بها أغلب هذه القصور مناظر الصيد والرقص والموسيقى . غير أن أغلب هذه القصور تنسب إلى الوليد وهشام ويزيد أولاد عبد الملك الذين طال حكمهم واشتهروا بميلهم إلى الإنشاء والتعمير على العكس من غيرهم من الأمراء الأمويين الذين عرفوا بالجدّ والدأب ك معاوية ومروان وعبد الملك وعمر بن عبد العزيز الذين وطّدوا أركان الدولة وواصلوا الفتوحات أو مالوا إلى التقشف والزهد^(٤٤) .

ونكاد لا نعرف من نماذج القصور الإسلامية في العهد الأموي إلا ما كشفت لنا عنه الحفائر ، على أن أقدم النماذج التي سلمت لنا من عوادي الزمن هي ما توجد أطلالها في سوريا والأردن ، وعلى رأسها قصر المشتى الذي بناه الوليد بن يزيد - الوليد الثاني - (حوالي عام ٧٤٠) بواجهته الرائعة التي تزينها زخارف من التوريق النباتي ومن الصور الحيوانية^(٤٥) . ولتبقى بهذا الطراز مرة أخرى في تيجان الأعمدة المصنوعة من الجص المشغول ضمن بقايا قصر الحير الشرق على مقربة من تدمر ، وفي قصر الحير الغربي الفخم (لوحة ٦٣ أ) الواقع على الطريق بين دمشق وتدمر ، شيّده الخليفة هشام حوالي عام

لوحة ٦٣ أ - قصر الحير الغربي . سوريا
لوحة ٦٣ ب - قصر الحير الغربي . الصف العلوي :
عازفة عود ونافخ ناي يقفان متقابلان تحت عقدين .
الصف الأوسط : فارس يمتطي جوادا يعدو في إثر
غزالتين سقطت إحداها جريحة وانطلقت الأخرى
لافتة رأسها تجاه الفارس المتأهب لرشقها . الصف
الأدنى لا يظهر بالصورة . متحف دمشق الوطني .





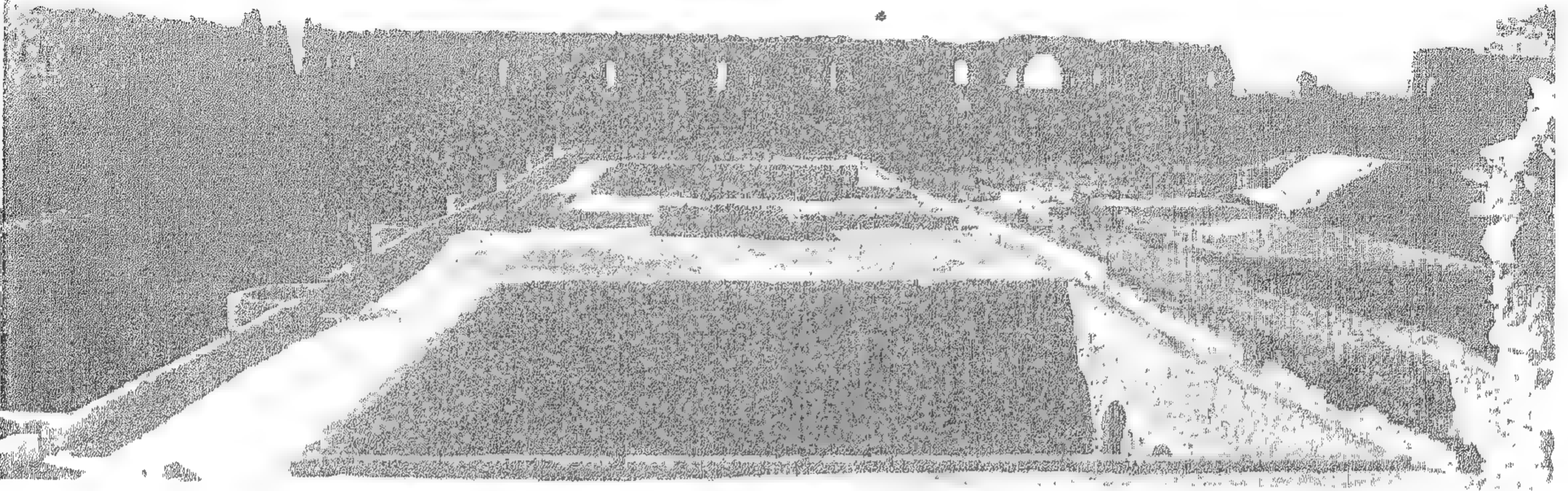
لوحة ٦٤ أ - قصر الأخيضر بالعراق . الصحن وقاعة الضيوف قبل الترميم . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق

لوحة ٦٤ ب - قصر الأخيضر . ممر ذو أعمدة داخل أحد دور السكنى . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق

٧٣٠ م وقد بقيت به أجزاء من لوحات تتضمن صوراً بشرية (لوحة ٦٣ ب) ، وازدانت أرضية بهوى الدرج بزخارف نصلت ألوانها لكنها بقيت مع ذلك واضحة عدا الجزء الذى يتقدم الدرج مباشرة فقد اختفت زخارفه تماماً . كما تستولى على إعجابنا زخارف فسيفساء الحمام الفاخرة والأحجار المنقوشة الباقية من قصر «خربة المفجر» فى أريحا ، والصور المرسومة على حمام «قصير عمره» فى الأردن ، حيث نرى مشاهد تمثل ملوك الحبشة والفرس والقوط الغربيين واليونان وهم يقدمون فروض الولاء والطاعة للخليفة الأموى الوليد [حوالى سنة ٧١٥ على وجه التقريب] ، ونرى فى هذه النقوش لأول مرة فى الإسلام تصويراً للفلك السماوى منقوشاً على أحد السقوف ، تظهر فيه النجوم المختلفة وأبراجها ومنازلها (٤٤ب) .

ومن الثابت أن تصميم عمارة قصر المشتى (شكل ١٦) حيث تطل الحجرات على الأفنية الداخلية مباشرة يُعدّ من بواكير العمارة السكنية الإسلامية ، وقد تطور التصميم فيما بعد إلى ما نراه فى بيوت الفسطاط بمصر (شكل ١٧) وقصر الأخيضر بالعراق (لوحات ٦٤ أ ، ب ، ج) ثم لحق التطوير جناح المعيشة فأصبح يتكون من صحن مكشوف تطلّ عليه إيوانات استقبال لها شُرُفات ذات عقود مسقوفة اصطلاح المعمارىون على تسميتها بالمَقْعَد ، فيسكن أهل البيت داخل الإيوان وقت القيلولة ، ثم ينسلّون إلى المقعد ساعة تنحسر الشمس ، وينطلقون الى الصحن إذا سجد الليل وأطلّ القمر .
وتتميز القصور الإسلامية المبكرة بإقامة قاعة العرش دائماً فى مركز القصر . وبوقوعها





على امتداد محور البناء في نهاية سلسلة الأفنية . ومامن شك في أن زائر قصر « المشقي » في عهد ازدهاره كان يقف مبهوراً برقة واجهته ، ثم مايلبث أن يدلف إلى داخله مخترقاً عديداً من الأفنية ليصل في نهايتها إلى قاعة غربية البناء ذات ثلاثة حنيات قريبة الشبه بقاعات الاستقبال في الحمامات الرومانية المتأخرة^(٤٥) . وقد شيدت أسقف القصر جميعها بعقود وقبوات دون عبوات خشبية على غرار قصور ذلك العهد . وكان الخليفة الوليد الثاني ابن يزيد - وهو شخصية نعرف عنها الإفراط في المتع واللذات - ينتظر ضيوفه وندماءه على الشراب في هذه القاعة الغربية . ويذهب هاملتون في كتابه عن « خربة المفجر » إلى أن الخليفة الأموي الوليد هو الذي بنى ذلك القصر وأنه استقبل ضيوفه في إحدى المناسبات وهو في حوض استحمام مترع بالنبيذ اضطلع مغموراً فيه حتى عنقه . وكان هاملتون قد وفق إلى اكتشاف هذا الحوض المبطن بالرصاص ، وذهب أيضاً إلى أن التشابه الكبير بين حمامات قصر « المشقي » وحمامات العصر الروماني المتأخر لم يأت عفواً .

وحينما قامت الدولة العباسية حلت التقاليد الفارسية المتبعة في عمارة قصور خراسان محل التقاليد المتأخرقة التي سادت على عهد الأمويين ، وهكذا اتخذت القصور شكلاً مربعاً تتوسطها صالة مقببة على جوانبها الأربعة إيوانات متقابلة ، وهو ما نشاهده دوماً في قصور إيران وأفغانستان والعراق . والقصر العباسي الوحيد المعروف لنا في العراق هو قصر « الأنخيزر »^(٤٦) الذي يرجع إلى القرن الثامن الميلادي والذي نرى فيه مع ذلك استمراراً للتقليد الأموي في بناء قصور الصحراء الشبيهة بالحصون (شكل ١٨) حيث نجد

لوحة ٤٤ - قصر الأنخيزر . منظر عام من الخارج
(من الجهة الشمالية الشرقية) . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

المعماري قد اتبع التخطيط العام الذي اتبع في العهد الأموي ، وفيه يدلّف المرء إلى القصر من خلال بهو مسقوف يؤدي إلى الفناء الرئيسي ، ومنه إلى قاعة العرش ، التي تقع كذلك على امتداد محور البناء . ويتكون جناح المعيشة من عدة أقسام يتوسط كلا منها صحن صغير ، على جانبيه إيوانات الاستقبال ، تسبقها الشرفات المعقودة المسقوفة التي سلف ذكرها والمعروفة باسم المقعد . وجدير بالذكر أن جميع الأسقف في هذا القصر شُيّدت بطريقة العقود والقبوات المبنية بدون عبوات خشبية على غرار النظام الذي كان متبعاً في قصر المدائن « طيسفون » في العصر الساساني ، بل وفي مصر الفرعونية ، وذلك لوقوعه منعزلاً في الصحراء . ولاشك في أن تسقيف القاعات الواسعة بواسطة القبوات المبنية بالطوب ، بعد تقسيم فراغ القاعة الداخلي بطولها إلى أقسام متتابعة متقاربة بواسطة عقود ترتكز عليها قبوات عرضية قد جاء حلاً معمارياً موفقاً ، فلقد يَسّر تقسيم الفراغ الداخلي على هذا النحو عملية التسقيف^(٧) إلى حد بعيد . والواقع أن هذا الطراز من التسقيف قد أضفى جمالاً باهرًا على قاعات قصر الأخيضر بخطوطه المنحنية في الاتجاهات المختلفة تنبثق من توازن قوى الدفع وجهود الضغط مع الأشكال المعمارية .

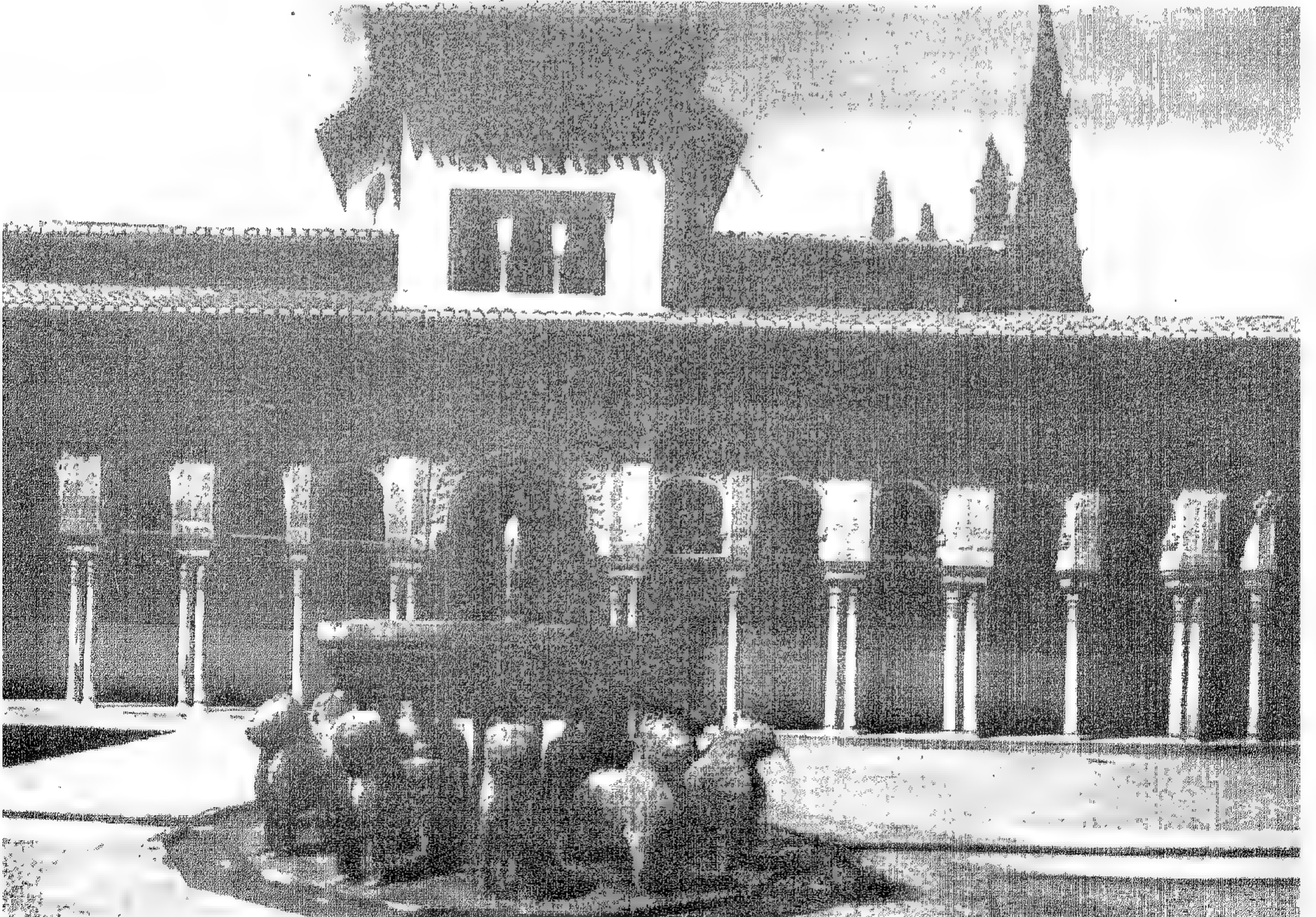
والقصر مبنى ضخم تشمخ أسواره - كما تقول جرترود بل - وسط الرمال كما لو كان الزمن قد غفل عنه ، وتصمد أبراجه الراسخة السماء وكأنه من صنع الطبيعة لا الإنسان . وإذا كان تصميم قصر الأخيضر استمراراً للتقليد الأموي المتأثر بالحضارة المتأخرقة فإنه بلاشك يحمل أيضاً وشائج قديمة مع القصور الساسانية [قصور شيرين وسارفستان وفيروز آباد] ، وخاصة الإيوان المؤدى إلى قاعة العرش المسقوفة ، على حين تدين الزخارف المعمارية الرائعة التي تزين الواجهة وقاعة الشرف والمكونة من أسطوانات تتعاقب مع كوى زخرفية بأصولها إلى طاق كسرى بطيسفون [المدائن] ، ولسنا نعرف قصرًا ساسانيًا في حجم قصر الأخيضر ، كما لانعرف حصنًا ساسانيًا بُني بمثل هذا الحدق ، ولا زخارف ساسانية فاقتها في وحدتها وتألقها .

ويبدو الأخيضر كذلك حصنًا دفاعيًا فريدًا بين الحصون ، فقد شُيّد بالحجر والجص سوى بعض أجزائه شُيّدت بالآجر والجص فقط ، وينهض فوق مصطبة طبيعية ترتفع قليلاً عن مستوى الأرض ، ويحيط به وبمجموعة الدور الملحقه به سور مستطيل محصّن على غرار القلاع الحربية . وفي أركان السور الأربعة تقوم أربعة أبراج رئيسية . ويقوم في منتصف كل ضلع برج ضخم يتوسطه مدخل واسع . وثمة عشرة أبراج في كل ضلع من أضلاع السور الأربعة يتوسطها برج المدخل ، ومن ثم يضم الحصن ثمانية وأربعين برجاً ، وتنحصر بين كل برجين حنيتان معقودتان .

على أن التنقيبات الأثرية الحديثة في منطقة جنوب شرق أفغانستان التي هجرها سكانها خلال القرن الثالث عشر الميلادي قد كشفت عن عدة قصور ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر تحاكي في تصميمها وزخارفها قصر الأخيضر ، كما يوحي بأن الأمراء الصفاريين الذين حكموا المنطقة باسم الخلفاء العباسيين قد تشبّهوا بسادتهم في بناء قصورهم .

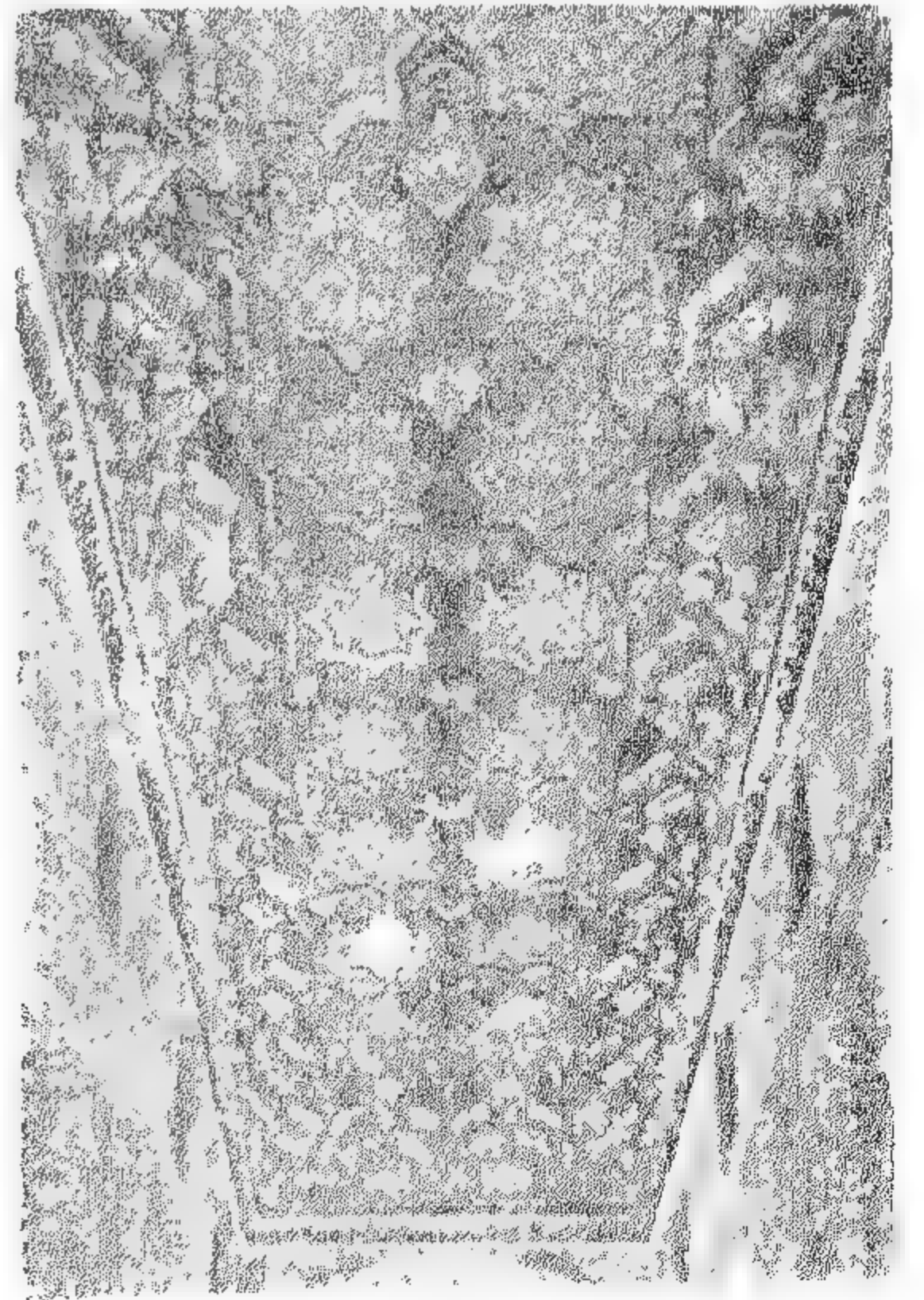
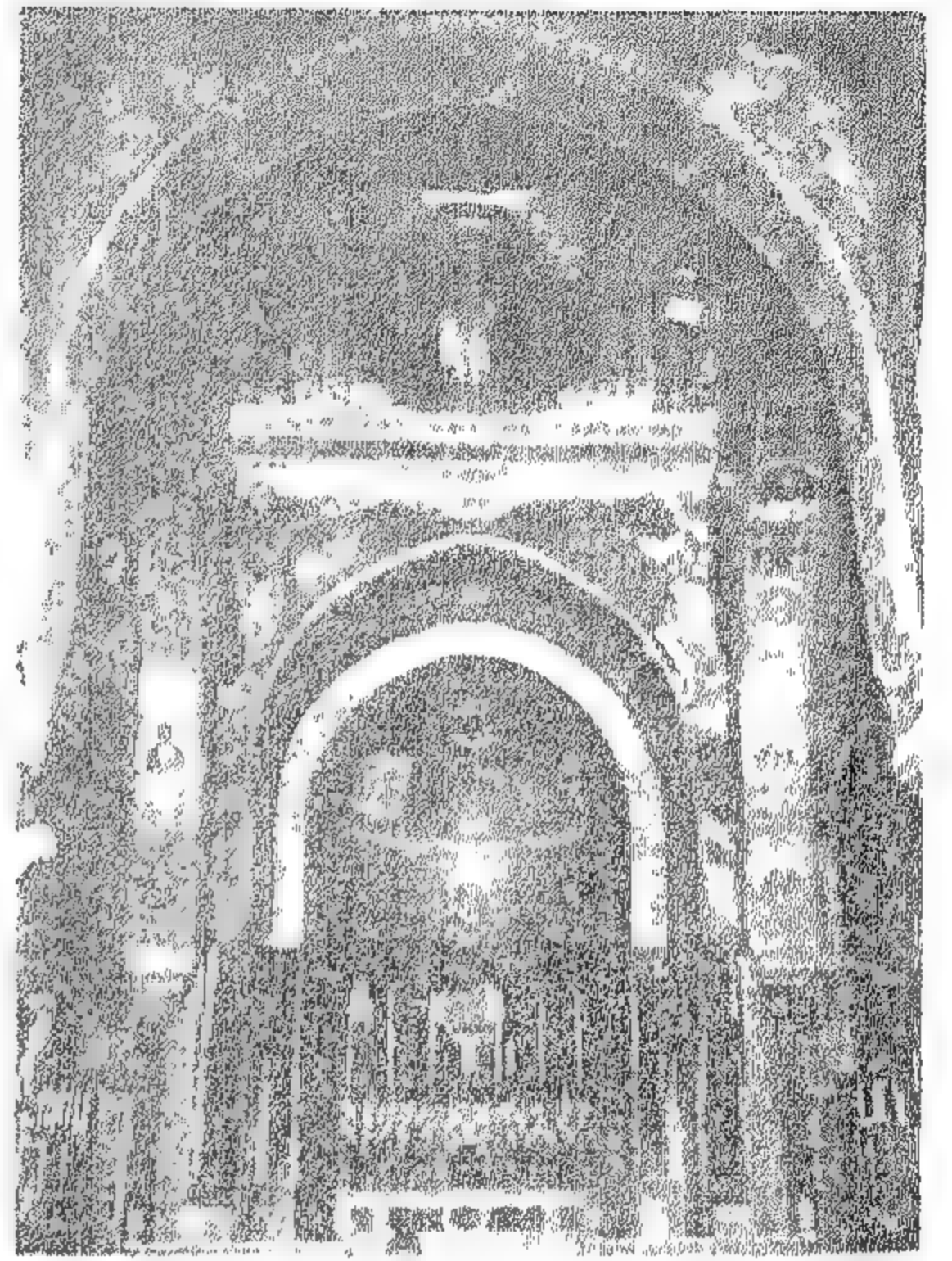
لوحة ٦٥ - قصر الحمراء . غرناطة بالأندلس
صحن الأسود ، ويتميز تصميم الرواق بإبراز الأكتاف الحاملة للعتب على حين أنشئت العقود بين الأكتاف بقصد زخرف أكثر منه إنشائي ، تعلوها حشوات مزخرفة بدورها ، مما يجذب النظر للأكتاف من الناحية الوظيفية على عكس القاعدة العامة التي تكون العقود فيها هي العنصر المعماري .

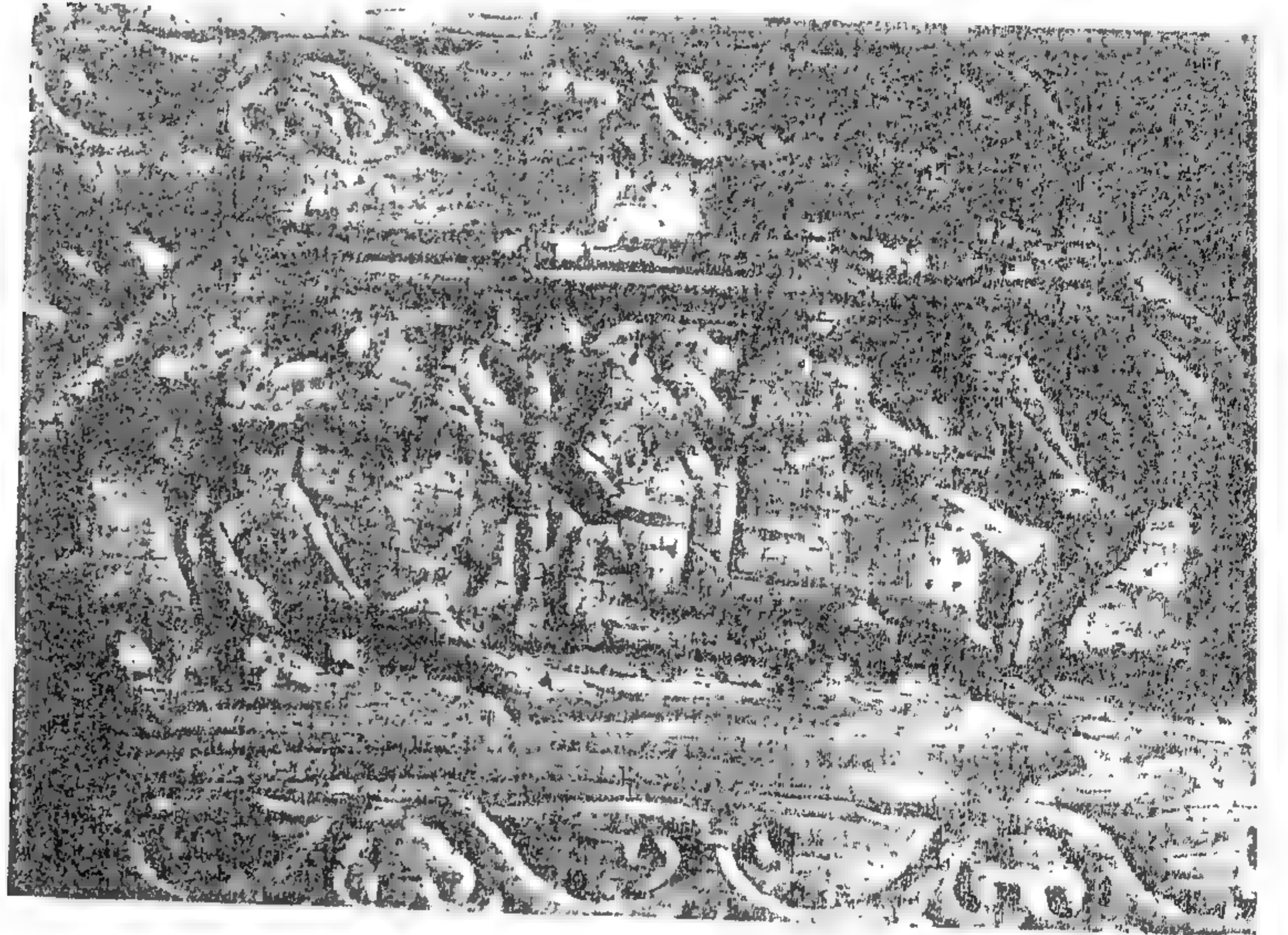
أما الزخارف التي كانت تكسو جدران تلك القصور المشيدة من قوالب اللبن فقد سارت على النهج نفسه الذي رأيناه من قبل في قصور سامرا ، إذ تكسوها مساحات ضخمة من الجص المشغول أو المحفور . ونرى في الأبناء التي كانت تعقد فيها مجالس الحكم تتابعات من الصور الجدارية لفتية وغلان كأنما قصد بتصويرهم تعزيز هيبة السلطان ؛ وكأنهم حراس آخرون يظهرون حراسه الحقيقيين يحيطون به وهو مترجع على سرير عرشه . ووسعت تلك القصور كذلك نافورات تكشف عن مهارة فائقة في فن توزيع المياه وهندستها ، وهي وإن كانت متباينة الطرز إلا أن أكثرها شيوعاً كانت تلك التي تعرف باسم السلسيل ، وتتكوّن من جدار مائل مستطيل ينحدر عليه الماء الذي يأتيه من سلسلة من المساقط [الشاذروانات أو الشاذوريانات] فتترطب الجوع عن طريق التبخر^(٤٨) . ومن أجمل شواهد النافورات ما نراه حتى الآن في قصر الحمراء بغرناطة (لوحة ٦٥) وفي القصور العباسية بسامرا ، بل وقصور الأباطرة المغول في الهند . كذلك نرى مثيلاتها في صقلية في قصور ملوك النورمان الذين تشربوا الحضارة العربية وتمثلوها ، وفي قصر تيمور في « شاري سابر » على مقربة من سمرقند ، بل ونراها أيضاً - وإن كان على نحو أكثر تواضعاً وأقل فخامة - في بعض دور الفسقاط القديمة .



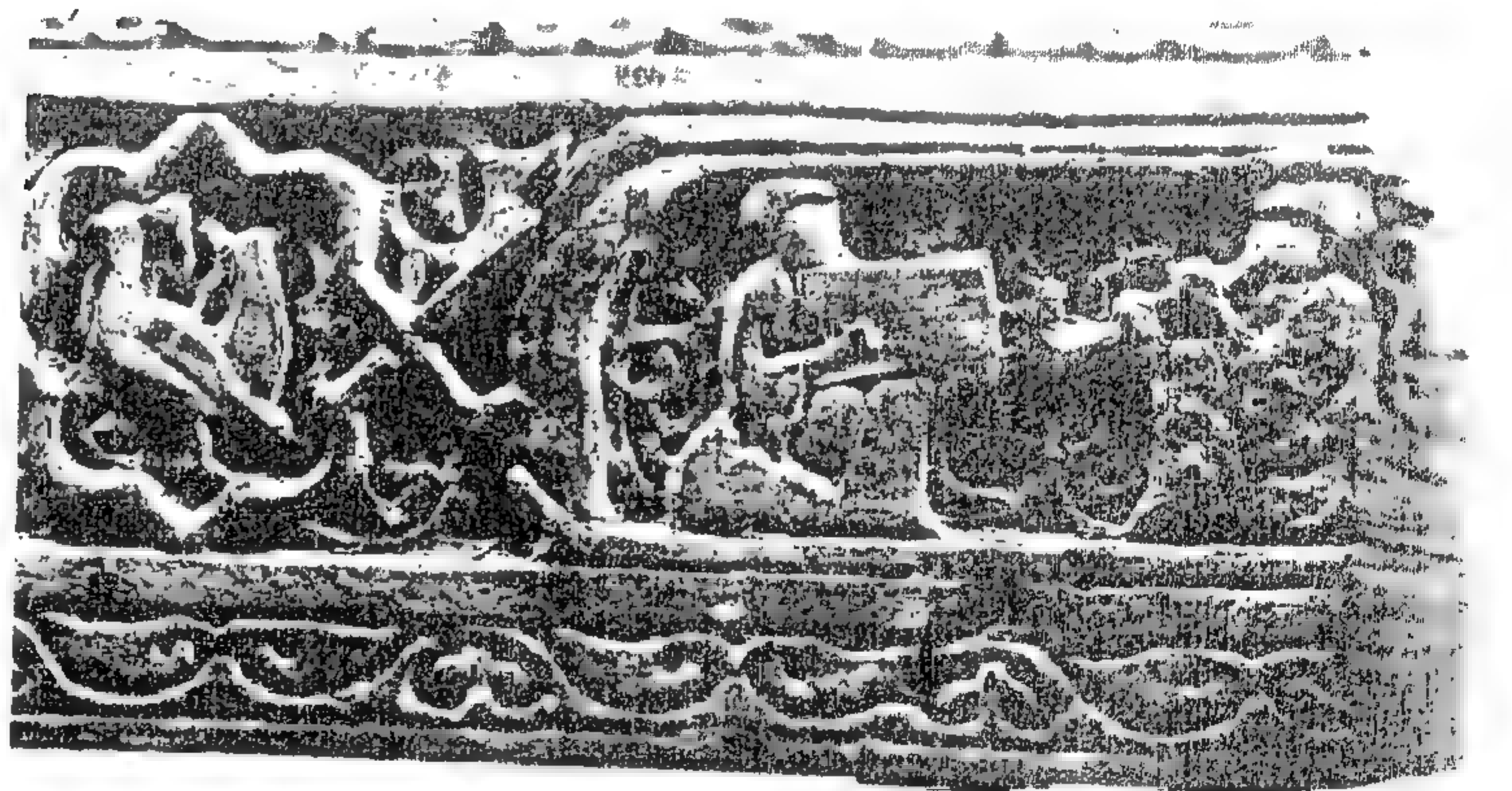
وعلينا ونحن في سياق الحديث عن القصور أن نعرض لبناء لم يكن في الحقيقة قصرًا بل لم يكن إسلامياً على الإطلاق ، ومع ذلك فهو يمدنا بمثل من أروع أمثلة التصوير المعماري في الإسلام . ونقصد به الكنيسة الملكية « كابيلا بالاتينا » في باليرمو بصقلية (لوحات ٦٦ ، ٦٧) ، وهي كنيسة القصر الخاص بملوك النورمان . والبناء قائم على تصميم كنيسة بيزنطية قديمة ، فوق رواقه مجموعة من لوحات الفسيفساء تروى مشاهد من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد . أما السقف الخشبي الشاهق الذي يتبع في طرازه أجمل ماجرت عليه تقاليد العمارة الشامية من مقرنصات فهو مزين بزخارف وصور لاعلاقة لها بالموضوعات الدينية ، إذ هي تمثل مشاهد من الحياة الملكية الدنيوية : ملك في مجلس شرابه يحيط به ندماءؤه ، وصراع بين بعض الوحوش ، وموسيقيون يعزفون وراقصون وراقصات ، وشخصان يتصارعان ، ثم شريطان من الكتابة الكوفية المنقوشة تدعو للملك بطول العمر والتوفيق والمجد . وتحملنا روعة هذه الصور وماتشف عنه من حساسية فنية مرهفة فضلاً عن موضوعاتها على مضاهاتها بالإفريز الخشبي الفخم الذي كان موجوداً بأحد القصور الفاطمية في القاهرة وهو مودع الآن في متحف الفن الإسلامي (لوحات ٦٨ أ ، ب ، ج) غير أن تفاصيل هذا الجهد الفني العظيم قد تفوت المتطلع وإن كان أحد الناس بصرًا نظراً لارتفاع السقف ودقة الرسوم . ولعل مصوّر هذه الرسوم قد أسرف في تصوير المناظر الدنيوية لأنه كان على ثقة من أن المشاهد لن يتمكن من اجتلاء معالمها . وأياً كان الأمر فإن ماغرض على توضيحه هو أن الإسراف في الزخارف التي تزين هذه الكنيسة الصقلية تتسق مع ماسبق أن ذكرناه عن الفخامة والتأنق اللذين اتسمت بهما العقلية المعمارية الإسلامية في العصور الوسطى . ويرى إتنتجهاوزن في حديثه عن تلك الصور في كتابه « التصوير العربي »^(٤٩) أن المصور قصد إلى تأكيد الطابع المملوكي الدنيوي على سقف الكنيسة بينما ييسط تحتها المظاهر الدينية المقدسة للإيقونوغرافية المسيحية التقليدية . وهذا على عكس أصول الفن الديني المسيحي التي تقضي باتباع التدرج على وفق أهمية الشخصيات المصورة في فراغ الكنيسة من أعلى إلى أسفل بحيث يعلو الأهم من يدونه في الأهمية .

وللكنيسة الملكية أهمية كبرى باعتبارها الأثر المسيحي الوحيد الذي يفترض أنه أقيم على نفس الموقع الذي كان يشغله المسجد الجامع في مدينة باليرمو الإسلامية والذي اعتاد الأمراء المسلمون أداء الصلوات فيه . ومن أجل هذا يجدر بنا أن نذكر مسجداً مشابهاً ومعاصراً تقريباً لذلك الأثر في القاهرة الفاطمية ، وهو مسجد الأقر الصغير الذي أنشئ في عام ١١٢٢ (لوحة ١٥٢) بواجهته المزخرفة البديعة . ومانعرفه عن هذا الجامع هو أنه أنشئ في الطرف الشمالي الغربي للقصر الملكي الفاطمي ، مما يدل على أن الخلفاء كانوا يؤثرون أداء الفريضة فيه ، على أننا نرى أن جل مايمثل في مسجد الأقر من فخامة وإسراف في الزخرف قد احتشد في واجهته لافي داخله ، وهذه ظاهرة فريدة لا ضرب لها في عمارة مصر والشام الإسلامية .



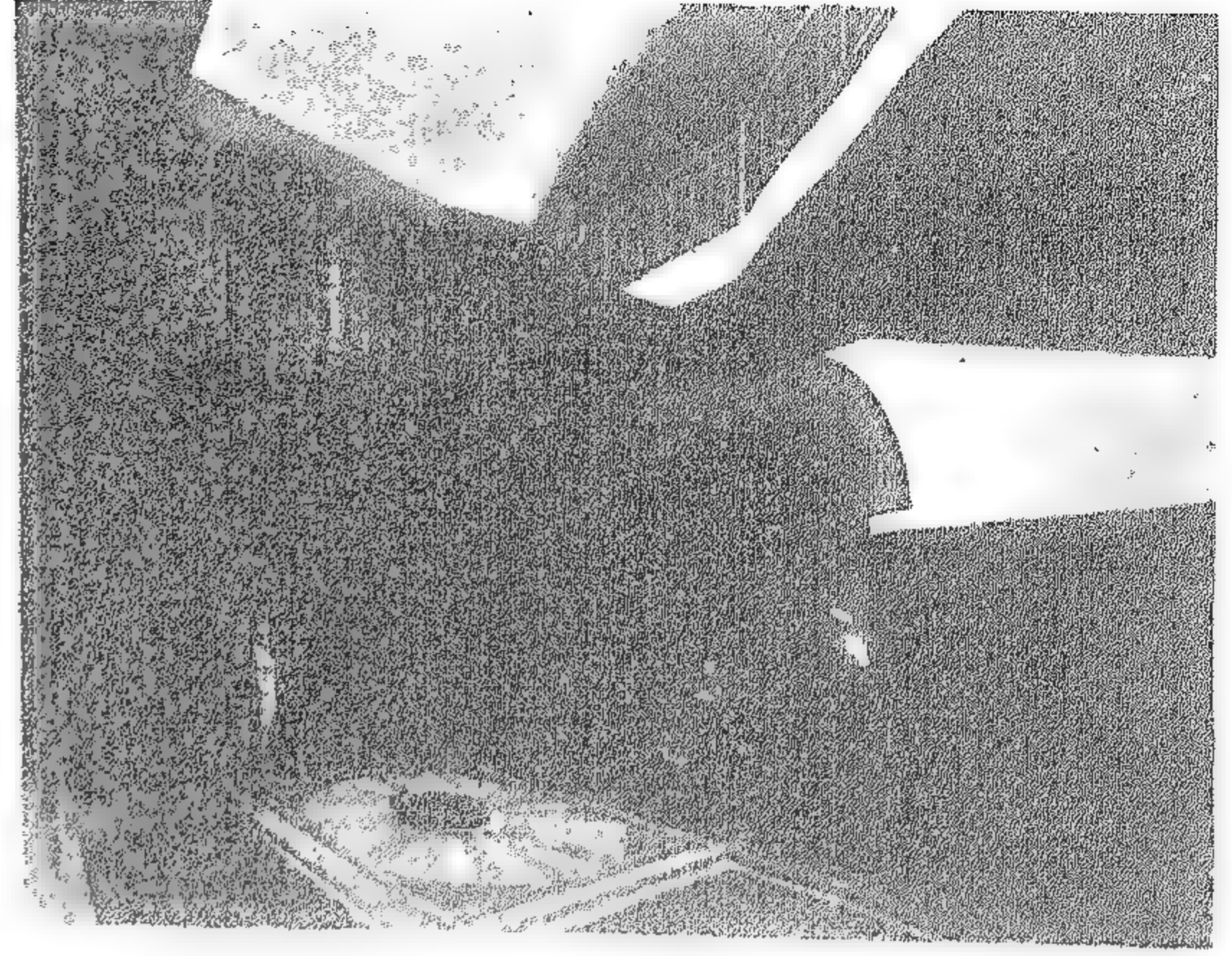
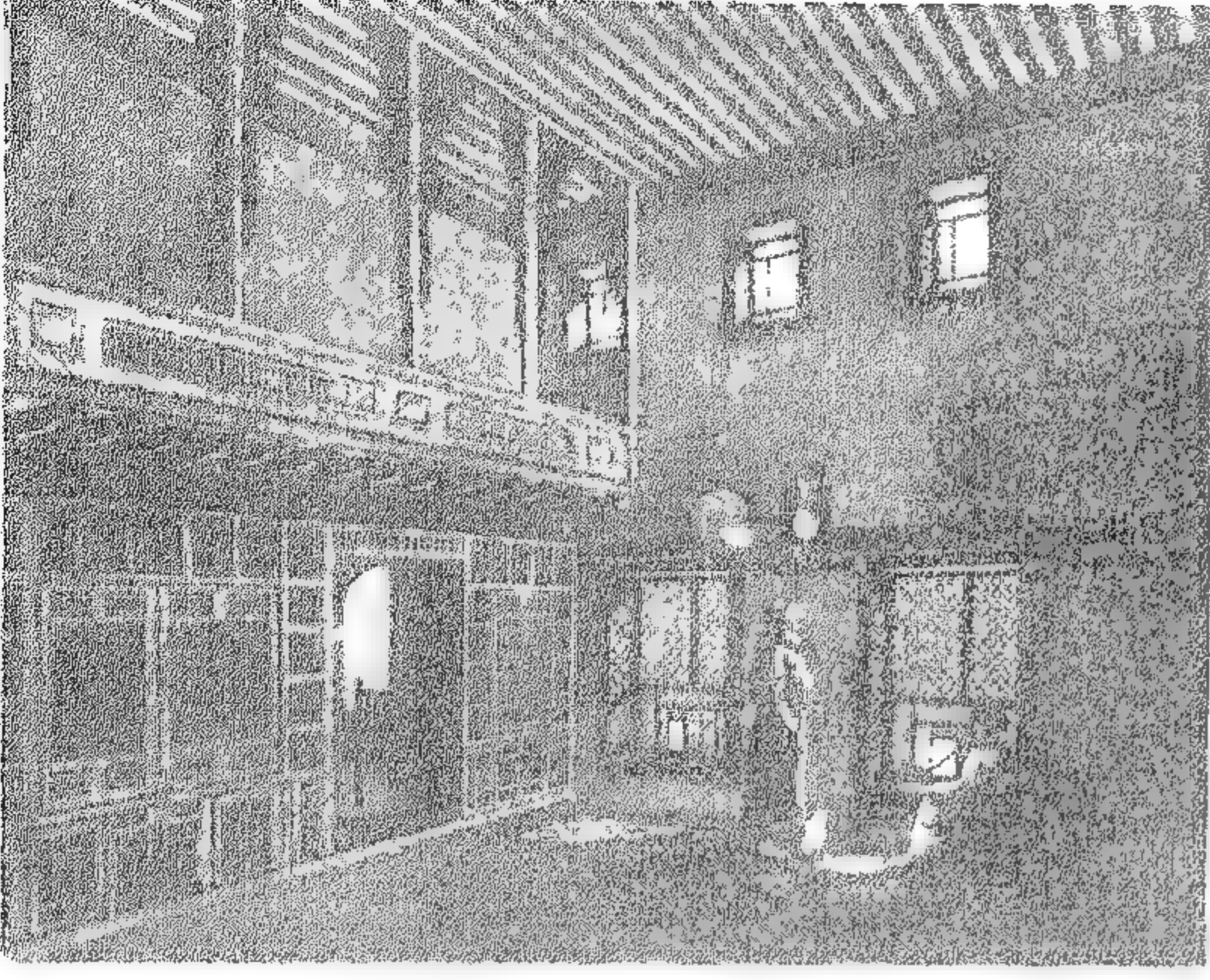


لوحة ٦٦ - كايلا بالاتينا ، بالرمو بصقلية
 لوحة ٦٧ - كايلا بالاتينا ، السقف المزين بنجوم
 إسلامية ، القرن الثاني عشر.
 لوحة ٦٨ - حفر على الخشب ، أ . شخص بيده رمح
 يصطاد أسدا على لوح من الأخشاب الفاطمية
 الواردة من القصر الفاطمي الغربي الذي شيد مكانه
 بيارستان قلاوون . القرن ١١ م / ١٠ هـ ب . منظر
 صياد يمتطي جوادا وخلفه باز الصيد وأمامه شخص
 آخر بيده رمح ج . منظر لموسيقين .
 ياذن من متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .



مما يثير الحيرة والعجب حقاً أن هذا الجانب من العمارة لم ينل حظاً كافياً من الدراسة ، على أن الحفائر التى قام بها صمويل هيرترفيلد فى أطلال سامراً قد أمدتنا بمعلومات قيمة ، منها أن قادة جيش المعتصم قد شيدوا عدداً كبيراً من القصور والمنازل الفخمة لانظنه قد توفر فى أى مدينة أخرى من مدن الإسلام ، ولعل مرجع ذلك إلى أن سامراً كانت مدينة استحدثت إنشاؤها على أرض فضاء فلم ير ساكنوها أنفسهم مضطرين إلى البحث عن أركان وفراغات هنا وهناك لكى يقيموا عليها مساكنهم كما كان يحدث فى المدن القائمة المأهولة فعلاً . غير أن القدر الهائل من الزخارف والقوالب الجصية والحليات المعمارية التى تم العثور عليها فى أطلالها والطبقات التى كانت تكسو جدران منازل المدينة من لوحات الرخام والفسيفساء الزجاجية وأشرطة صور الفتيان التى كانت تزين الجدران ، كل هذا لا يكاد ينسينا حقيقة المادة البنائية الأساسية التى استخدمت فى تشييد المنازل وهى قوالب اللبن ، كما هى الحال فى مباني مصر الفرعونية والديونية ومباني الحضارات الشرقية القديمة فى العراق وإيران وهى مادة كما ذكرنا هشة قصيرة الدوام ، على أن ما حفظ لنا هذه المواد الكثيرة المتخلفة من أطلال المدينة هو أنها هُجرت بعد خرابها ، ولو أنها قد سُكِنَتْ بعد اندثارها فى القرن العاشر لما تخلف لنا اليوم من أطلالها شئ ، إذ كانت ستبنى كلها من جديد ومن ثم تنطمس معالمها الأولى ، وهو ما حدث فى بغداد على سبيل المثال . وفى سجستان وخراسان [فى شمال شرق إيران وفى تركمانستان السوفيتية] عُثر على طرز أخرى من منازل السكنى واكتشفت بقاياها حديثاً بعد أن ظلت شبه مجهولة حتى عام ١٩٥٠ . ومن جديد نرى الفسطاط تمدنا بوفرة من المعلومات والتفاصيل فى شأن عمارة المنازل ، وربما كان مرجع ذلك إلى أنها بدورها هُجرت بعد خرابها فى العصر المملوكى دون أن تُقام مبان أخرى على أطلال بيوتها التى بُنيت بالآجر فتُفقد معالمها الأصلية . ويصف لنا الرحالة الفارسمى ناصرى خسرو بيوت الفسطاط فيقول إنها كانت ترتفع إلى أربعة عشر طابقاً (كذا ١٩) وأن شوارعها وطرقاتها لذلك كانت مظلمة قائمة بحيث كان يتحتم إضاءتها نهائياً . ويبدو هذا التقرير أمراً عصبياً على التصديق حتى لو سلّمنا ببعض المبالغات التى درج عليها المؤرخون والجغرافيون فى العصور الوسطى .

وتدلنا بقايا منازل الفسطاط على أنها كانت تتألف من إيوانات تسبقها شرفات تحفّ بفناء مركزى مكشوف : خُطّط بحيث يحتضن قدراً من الظل طوال اليوم . ولا نحسب أن عدد الطوابق كان يتجاوز اثنين أو ثلاثة بأية حال لأن مواد البناء المستخدمة فى الطابق الأرضى لا تتحمل ثقلاً يزيد على طابقين أو ثلاثة ، ثم إن عالم الآثار الإسلامية على بهجت لم يعثر بين القدر الكبير من قطع الفخار التى اكتشفها عام ١٩١٤ على قطعة واحدة من

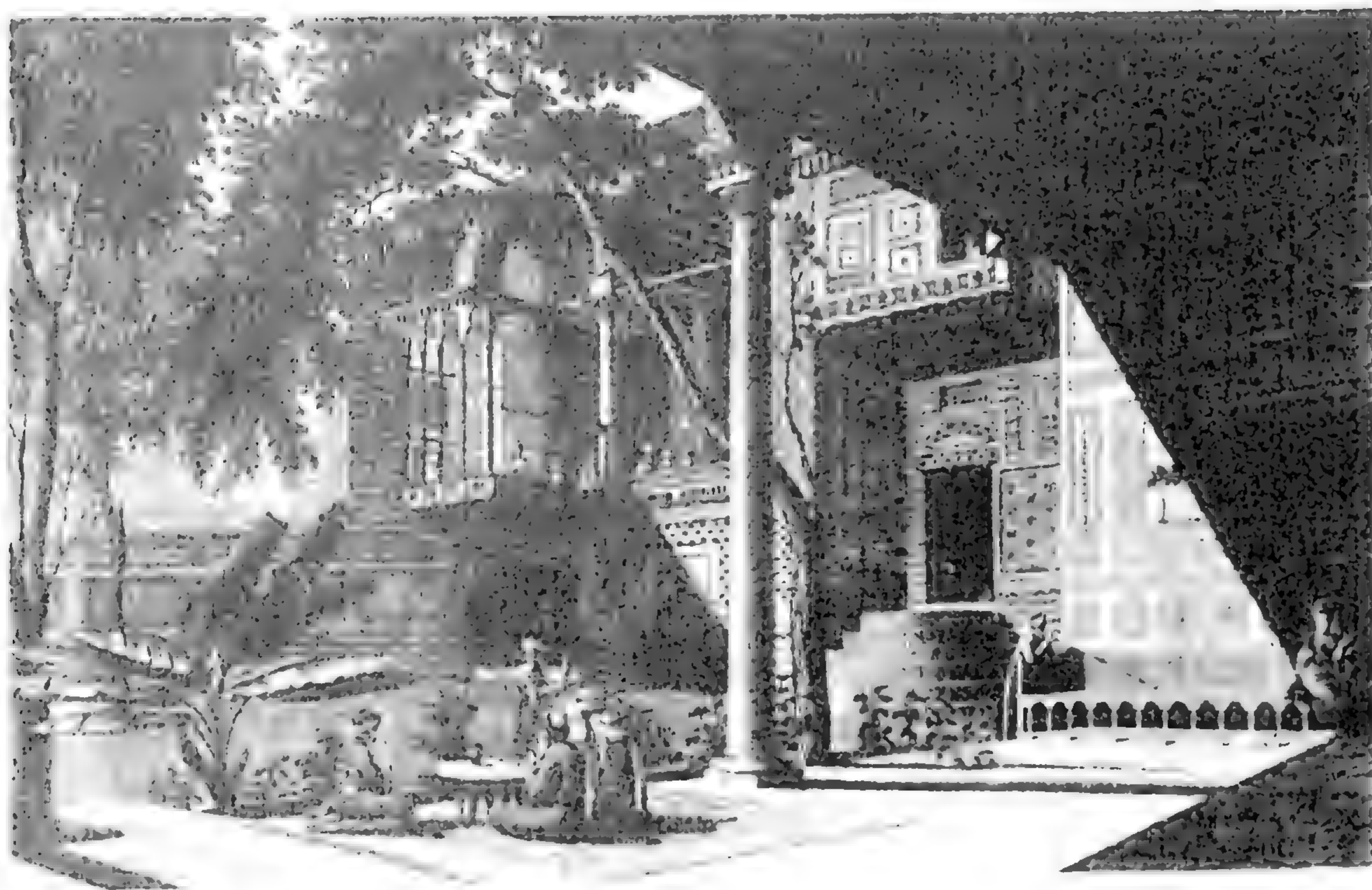
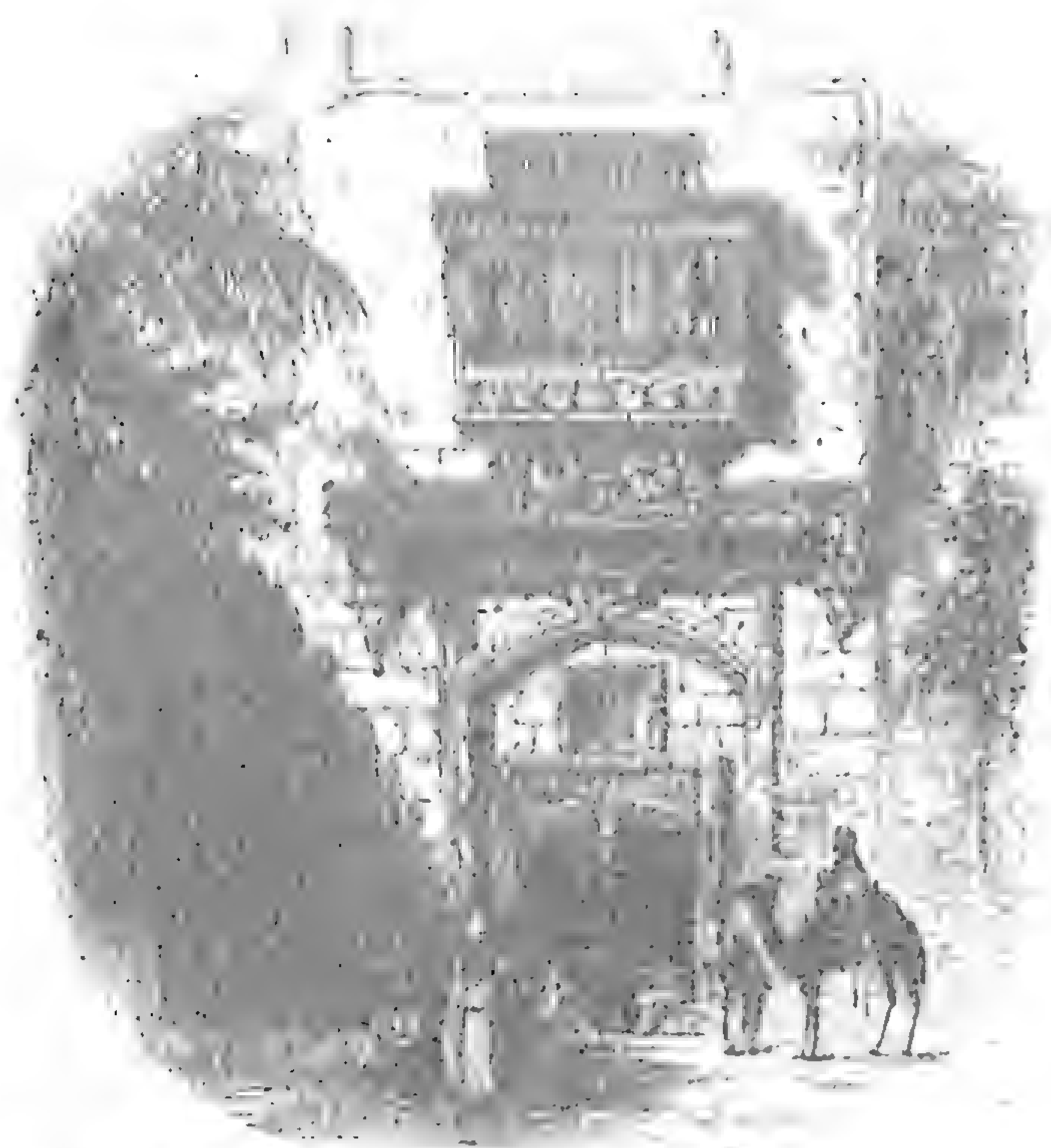


مواد البناء التي استخدمت في تغطية سقوف تصل إلى هذا الحد من الارتفاع الذي زعمه الرحالة الفارسي . ومع ذلك فإننا لانشك في أن مدينة الفسطاط قدمت فيما بين سنتي ٨٠٠ و ١٢٠٠ صورة من العمارة والرقى جديدة بأن تُبهر الزائرين وتشدّهم إليها .

غير أننا نعرف عن عمارة منازل القاهرة في العصور المتأخرة أكثر مما نعرفه عن عمارة الفسطاط ، وذلك بفضل القصور المملوكية التي حفظها لنا الزمن مثل قصر بشتاك (١٣٣٤ - ١٣٣٩) وقصر يشبك (١٣٣٨ تقريباً) وقاعة كتخدا (١٣٥٠) ، وعدد كبير من القصور والمنازل التي ترجع إلى القرن الخامس عشر مثل منزل زينب خاتون (١٤٦٨) وبعض بيوت المنطقة الساحلية بالإسكندرية ورشيد (لوحة ٦٩ ، ٧٠) وقصور الصعيد (لوحة ٧١) . وقد شيدت جدران الدور الأرضي في معظم هذه القصور والمنازل من الآجر المكسو بالحجر المنحوت ، على حين كانت الأدوار العلوية تُبنى بالآجر وتُطلّى بالجبس ، واستخدمت العروق الخشبية كشدّادات لربط المباني . وما أكثر ما كانت الأدوار الأولى وما يعلوها تبرز إلى الخارج مستندة إلى كوابيل من الحجر تحمل عروقاً خشبية تمتد إلى مسافات بعيدة داخل الجدران لكي تحمل ثقل الجدران المعلقة والتي تنوء الكوابيل الحجرية وحدها بحملها . وكان الغرض منها بالإضافة إلى زيادة مسطح الحجرات وتنظيم أشكالها زيادة ما تُضفيه من الظلّ على الشارع . ويعود اتساع الحجرات إلى محاولة تعويض ضيق المساحة التي أقيمت عليها لتضاؤل مساحة الفراغ في وسط المدينة الآهلة . وما زال أغلب هذه المنازل يحتفظ بهيئته الأصلية سليمة إلى حد بعيد .

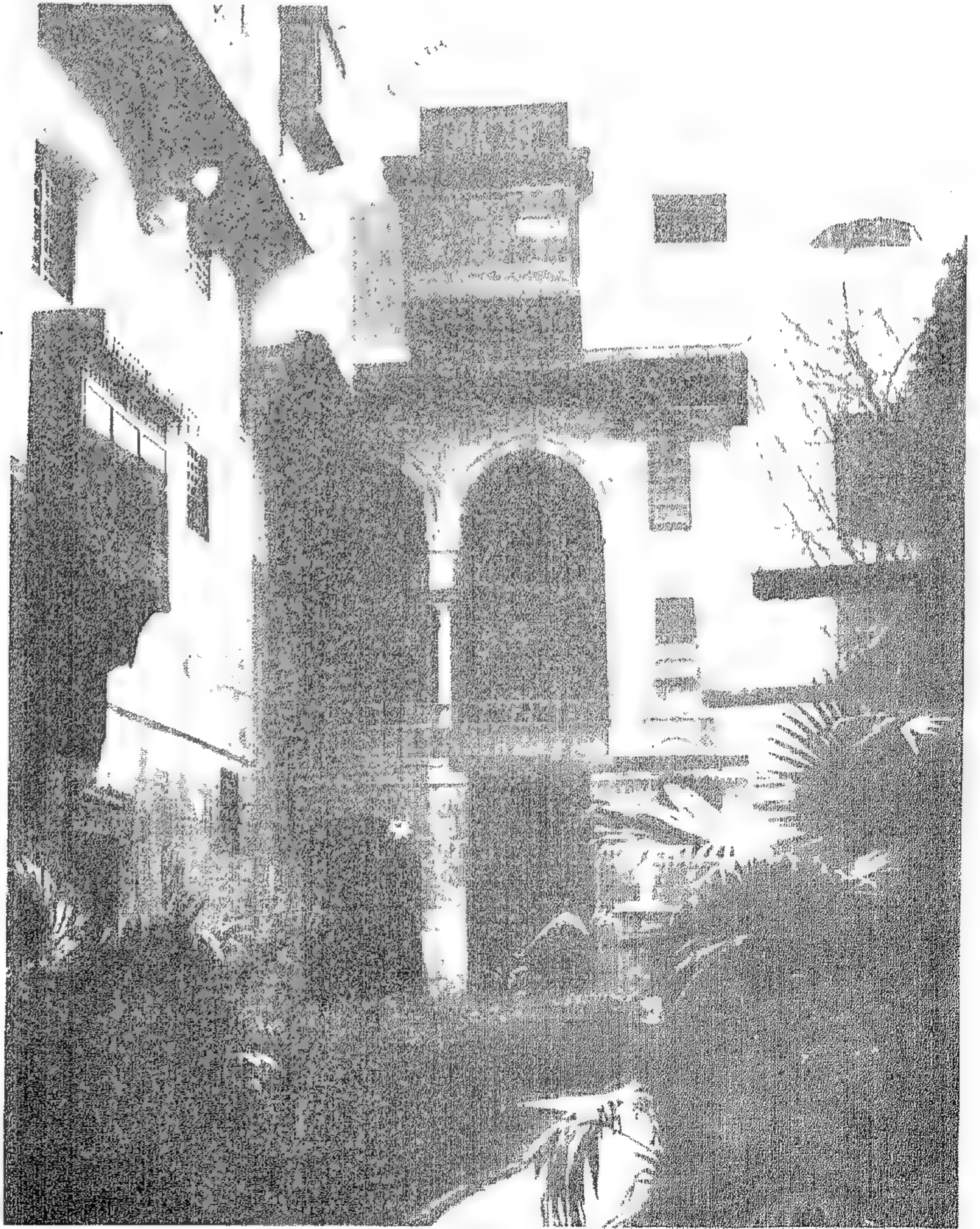
ونلاحظ أخيراً أن معظم مدن العالم الإسلامي - باستثناء القاهرة - كانت تتبع في بناء منازلها تصميمًا مشتركاً في هيكلة العام يراعى فيه ظروف المناخ حتى توفر الرطوبة وتقي أهلها

لوحة ٦٩ - سطح أحد المنازل التقليدية من عمارة المنطقة الساحلية (الإسكندرية ورشيد) ، ويتميز بأنه مصمم للمعيشة في تقسيم معاري يصل الدار بالسماء ويعكس مدى استمتاع السكان بالحياة [لوحة منحورة عن كتاب « وصف مصر »]
لوحة ٧٠ - قاعة تقليدية من عمارة المنطقة الساحلية (الإسكندرية) تتميز بما كان يسمى « الأغاني » ، وهي شرفة بالجزء العلوي من القاعة تستخدم للنوم . وليس ثمة مثال لها اليوم في غير مدينة رشيد [لوحة منحورة عن كتاب « وصف مصر »]





لفحات الحر . وتنفرد القاهرة بين المدن الإسلامية بمجموعة كبيرة كاملة من الطرز المعمارية في بناء المنازل تستغرق ستة قرون أو سبعة . وأول العناصر التي تسترعى انتباهنا في دور السكنى هي «الصحن» الذي استخدم في تكييف حرارة الجو ، ذلك أن الهواء البارد يهب إلى أدنى مستوى ليلاً ثم مايلبث أن يتسرب إلى الحجرات فيلطف حرارتها ، ويظل محصوراً بين جدران الصحن حتى ساعة متأخرة من النهار كأنه خزان للترطيب (لوحة ٧٢) . وقد لجأ المعمارى العربى في العهود الأولى إلى إحاطة الصحن بايوانين للاستقبال . أحدهما شمالى والآخر جنوبى ، لتفادى أشعة الشمس على مدار النهار ، ويسبق كل من الإيوانين «مقعد» أى شرفة مسقوفة تفتح على الصحن (لوحات ٧٣ ، ٧٤) . ولا يكاد يخلو صحن الدار من نافورة «فسقية» أو حوض ماء تنعكس على مياهه صفحة السماء



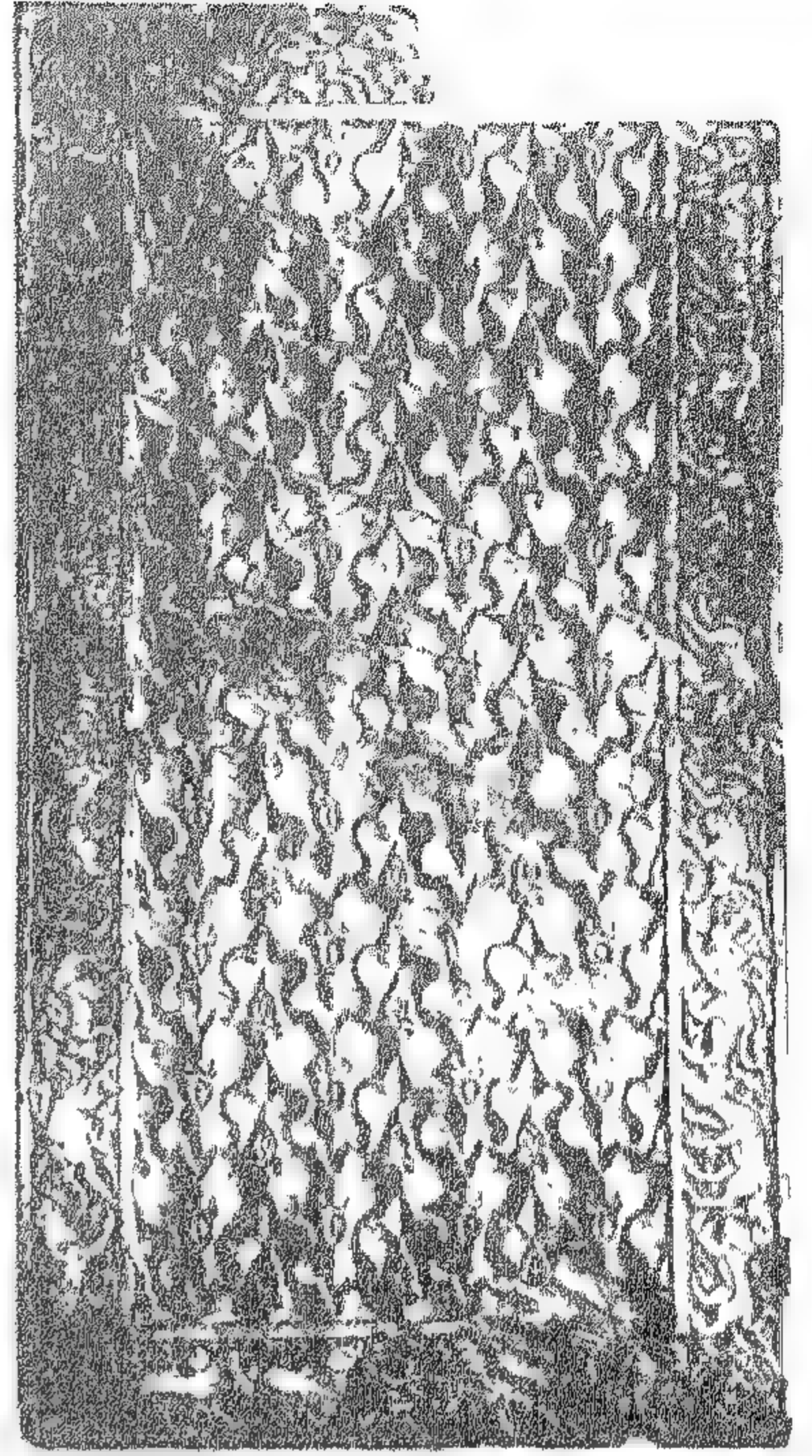
لوحة ٧١ - بيت الوالى بمفلوط فى صعيد مصر .
مما يدل على وجود عمارة سكنية إسلامية أصيلة يحتذىها
الأهالى فى الأقاليم . عن لوحة محفورة لفنان مجهول .

لوحة ٧٢ - مقعد معقود بالدور الأول بقصر قاسم
بلك يطل على الصحن ، ومقعد آخر «تختا بوش»
بالدور الأرضى . والنختابوش هو مكان مسقوف
مفتوح من جانبيه المتقابلين على صحن وحديقة فى
أغلب الأحوال [لوحة محفورة عن كتاب «وصف
مصر»] .

لوحة ٧٣ - صحن بيت جمال الدين الذهبى ، ويظهر
فيه المدخل الرئيسى الذى كان يطل دائماً على الصحن
لاعلى الشارع ويجواره المقعد .

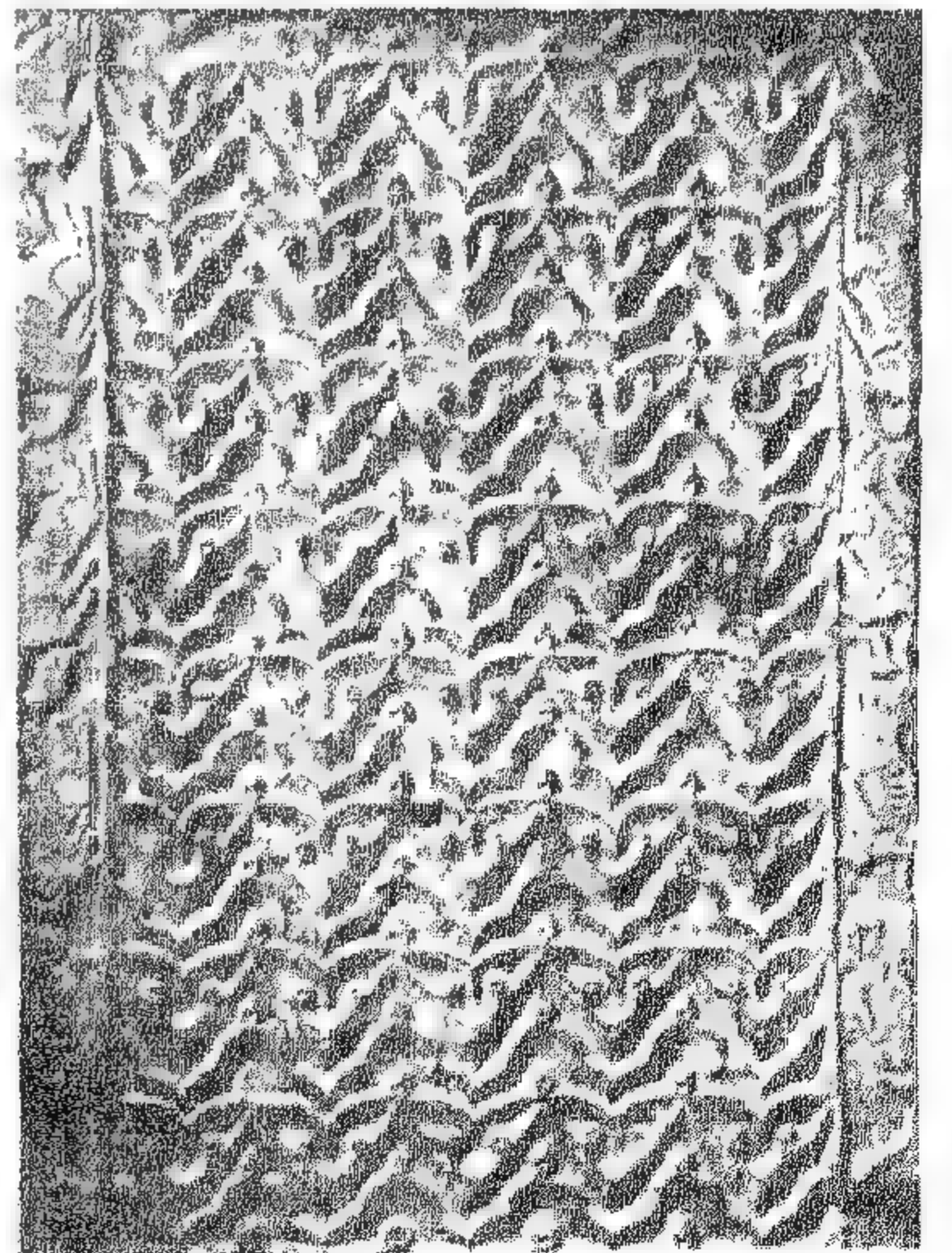
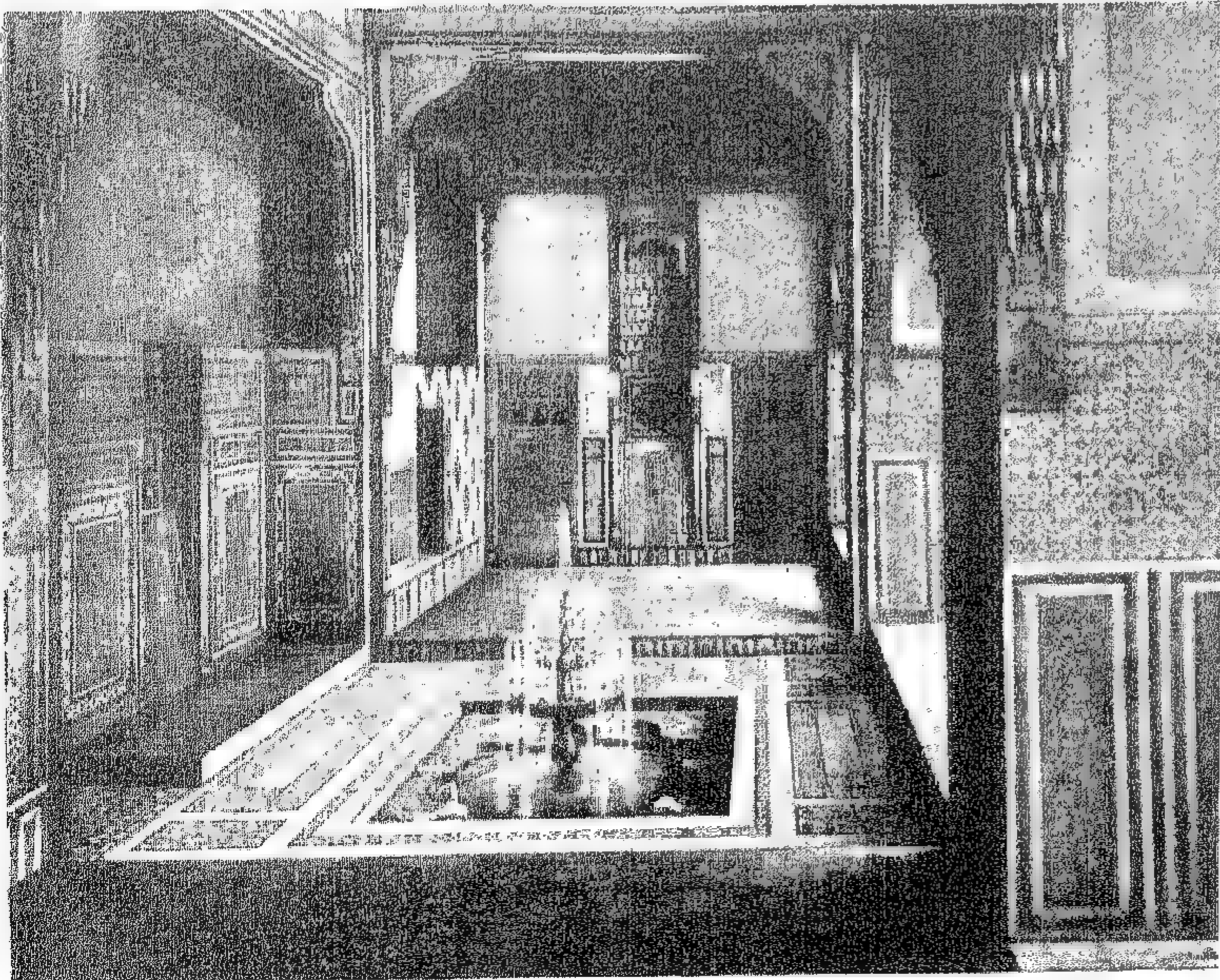
لوحة ٧٤ - مقعد بيت السحيمى يطل على الصحن
المكشوف

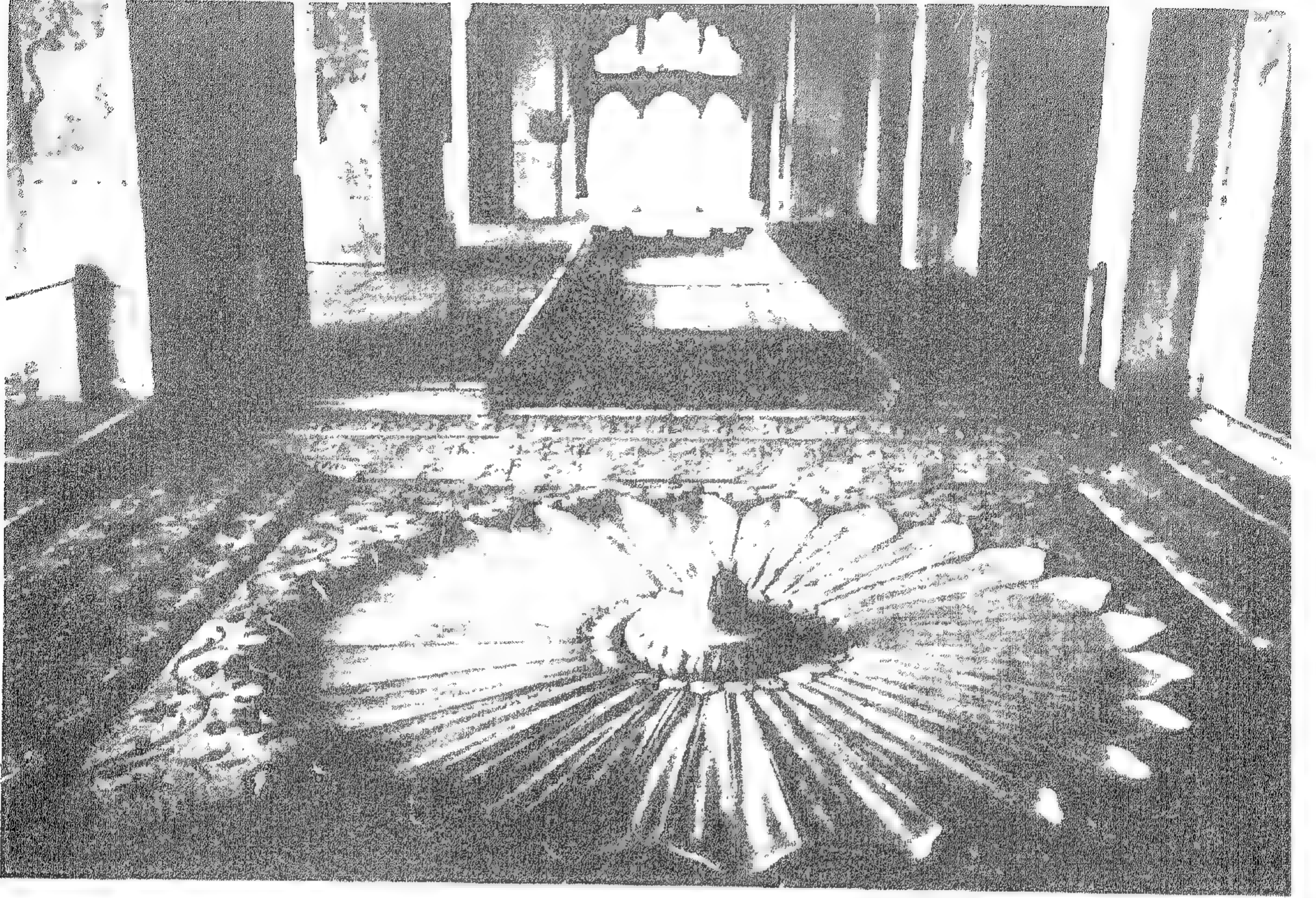
التي يعشقها العربي ويتجه إليها . وقد أضاف المعمارى العربى « السلسبيل » إلى النافورة في بعض الأحيان ، وهو لوحة جدارية من الرخام مزخرفة بنقوش خفيفة البروز تحاكي صفحة الماء حين يداعبها النسيم ، توضع مائلة قليلا في الجدار المقابل للإيوان الرئيسى ، ينساب الماء على سطحها إلى قناة يكسوها الرخام تفضى إلى حوض الماء (لوحات ٧٥ ، ٧٦) . وهناك المندرة [القاعة] التي تتألف من الإيوان والدرقاعة وهى البهو الذى يتصدّر الإيوان . والدرقاعة في حقيقتها بمثابة صحن مسقوف تُغطّى أرضها بالفسيساء الرخامية منتظمة في زخارف هندسية بديعة ، وتتوسطها أحيانا نافورة . وينخفض مستوى أرضية الدرقةاة بمقدار درج واحد عن مستوى أرضية إيوانات الجلوس ، ويحدّد هذا الدرج المكان الذى يتعين فيه على الزائر أن يخلع نعليه قبل أن تطأ قدماه فاخر السجاد والبُسْط التي تكسو أرض إيوانات . ويرتفع سقف الدرقةاة عن باقى سقف المنزل بمنور من الخشب يحاكي قبة السماء (لوحة ٧٧ - ٧٨) فيحسن الجالس وهو يتطلع إلى صفحة ماء النافورة وكأنه مازال على صلة بالسماء (لوحات ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢) . ومهما بلغ ارتفاع جدران الدرقةاة . فإن ارتفاع أبوابها لا يتجاوز نسب الإنسان ، على عكس عمارة عصر النهضة التي ضحى في عمارة بعض عناصرها كالأبواب على سبيل المثال بالمقياس الإنسانى في سبيل الاحتفاظ بالنسب الكلاسيكية المتداولة .



لوحة ٧٥ - سلسبيل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

لوحة ٧٦ - سلسبيل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



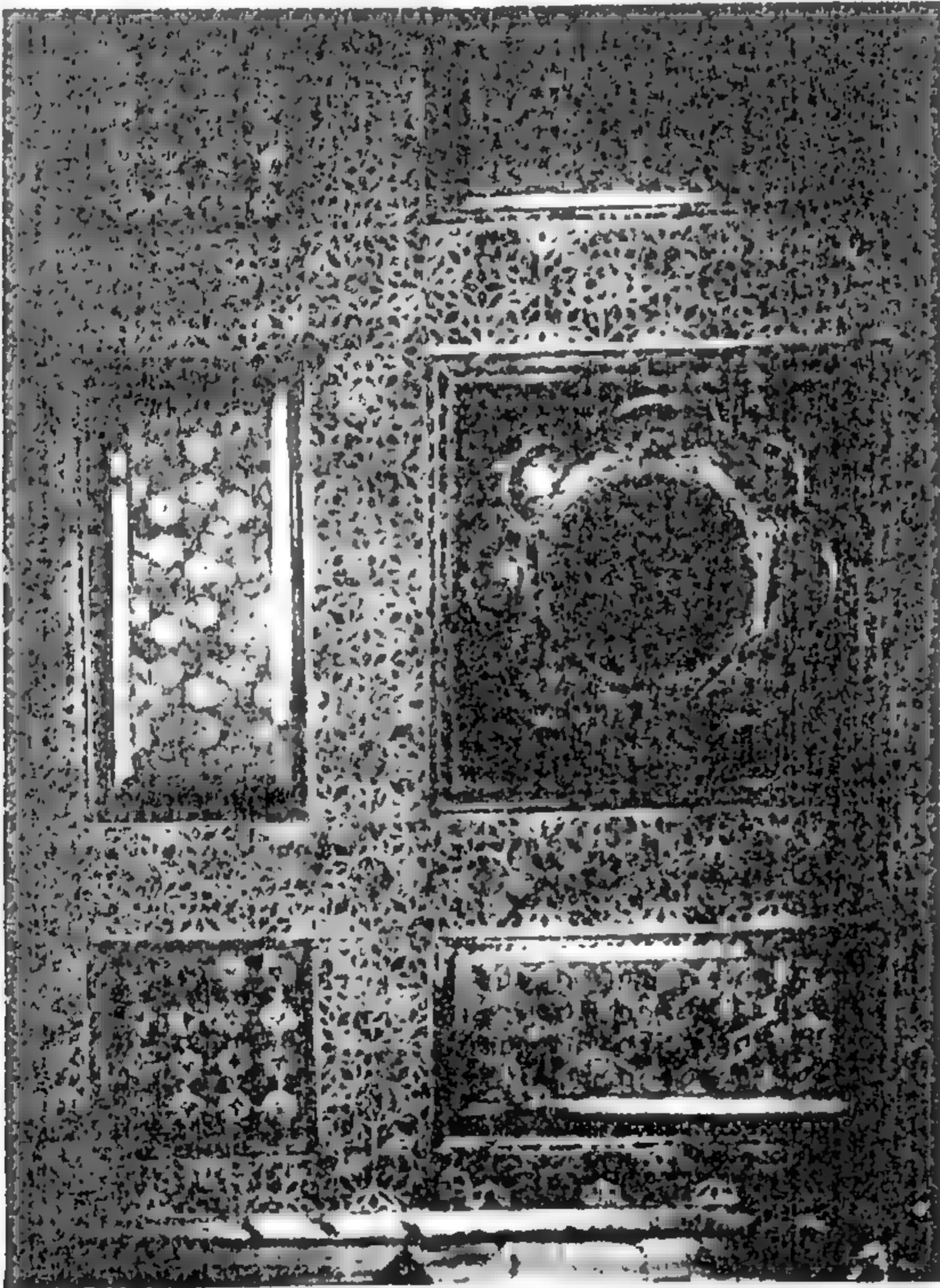


لوحة ٧٧ - رسم تخيلي لقاعة مملوكية تبدو فيها عناصرها المختلفة : الدرقاعة تتوسطها الفسقية والسلسيل مائلا على الجدار وإبوانات الجلوس التي ترتفع أرضيتها عن أرضية الدرقاعة .

لوحة ٧٨ - تسرى المياه في بعض القصور الإسلامية من قاعة إلى أخرى خلال قنوات رخامية تكبر شيئا فشيئا لتصب في أحواض هابطة كالشلالات من مستوى إلى مستوى أدنى . وكانت المياه في « القلعة الحمراء » بالهند تغطي زهرة اللوتس المرمية مرسله أصواتا تضفي السكينة على النفس مغيرة شكل الزهرة من خلال حركتها الشفافة .

لوحة ٧٩ - مقعد معقود مفتوح على الخارج بمنزل عثمان بك [عن كتاب « وصف مصر »]





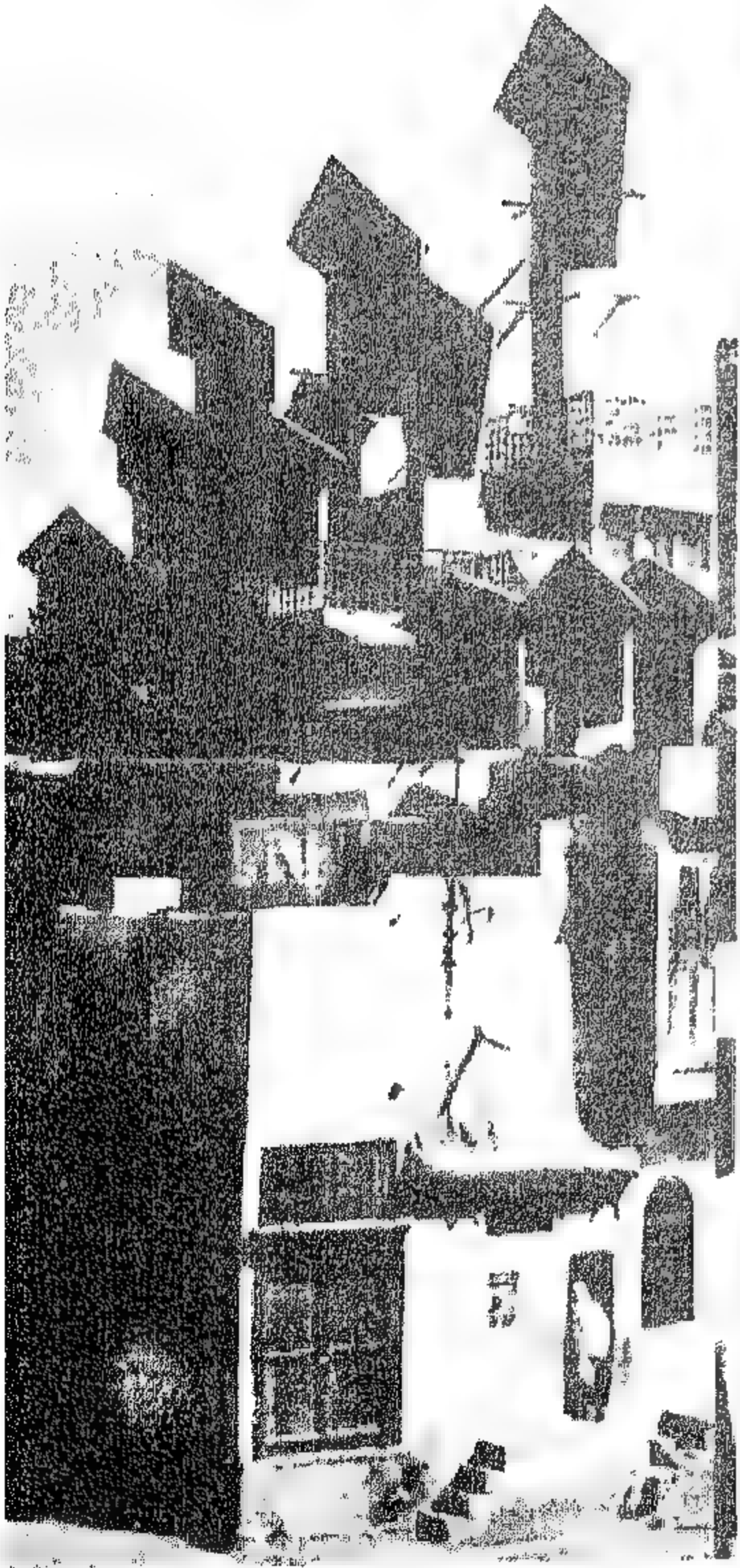
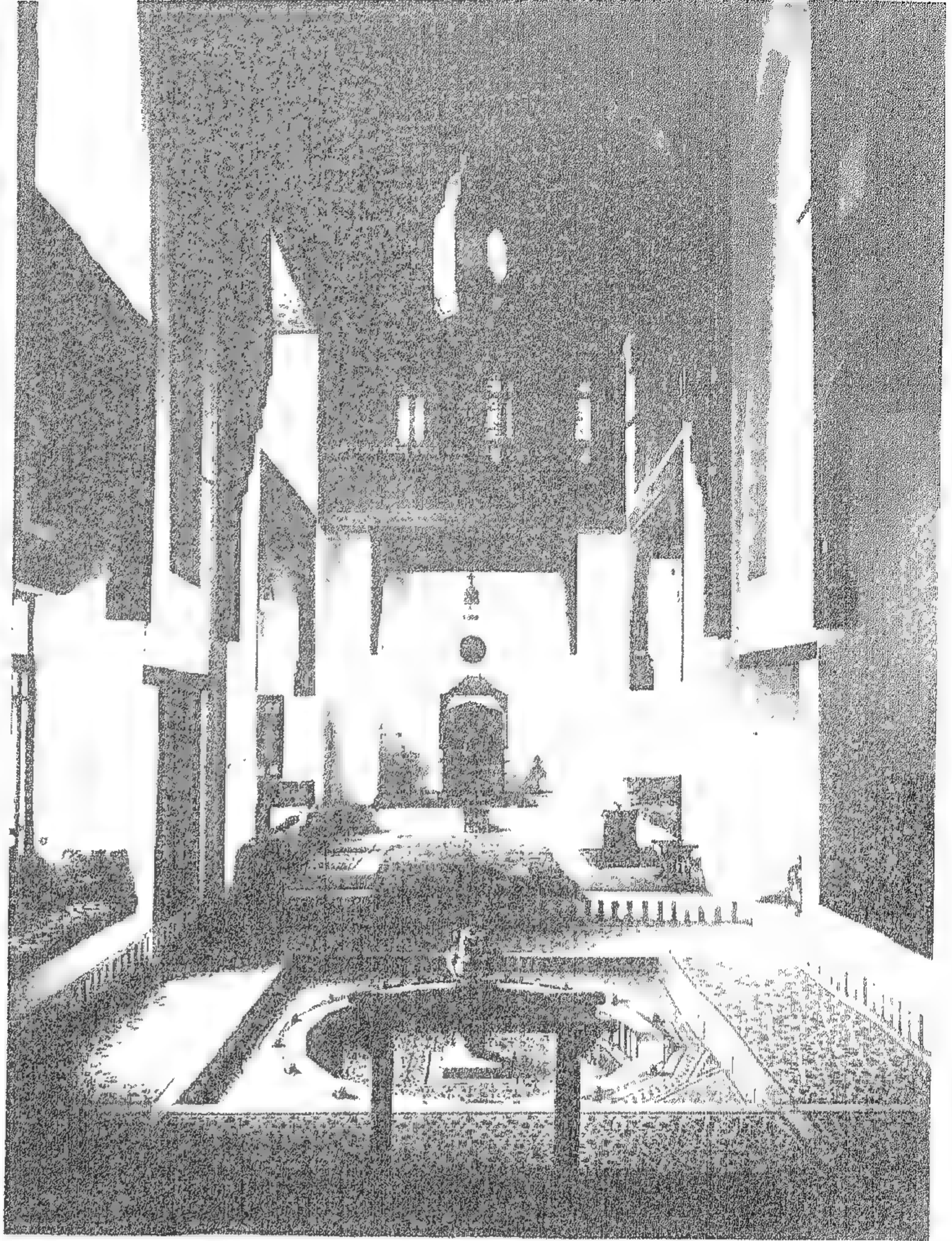
لوحة ٨٠ - بيت السّارى بالقاهرة . الدرقاعة تطل عليها مشربية من قاعة أخرى مما يشعرنا بالفارق بين القاعتين وكأن إحداهما في الداخل تطل على الأخرى في الخارج برغم أنها كليهما في الداخل ، الأمر الذي يضفي إحساسا جديدا إلى التصميم الداخل .

لوحة ٨١ - المسافر خانة - سقف القاعة العليا ، ونلاحظ أن الحشوات الوسطى ترمز دائما لقبة السماء .

لوحة ٨٢ - درقاعة بيت الحاج محمد الجزار (١٦٣٢ م) . متحف جاير أندرسون بالقاهرة وتكن للمفارقة في وجود كرسي فوق مصطبة الجلوس !

لوحة ٨٣ - قاعة كتبخانا . الملقف والنور بأعلا الدرقاعة .

لوحة ٨٤ - ملائف هواء بالسند

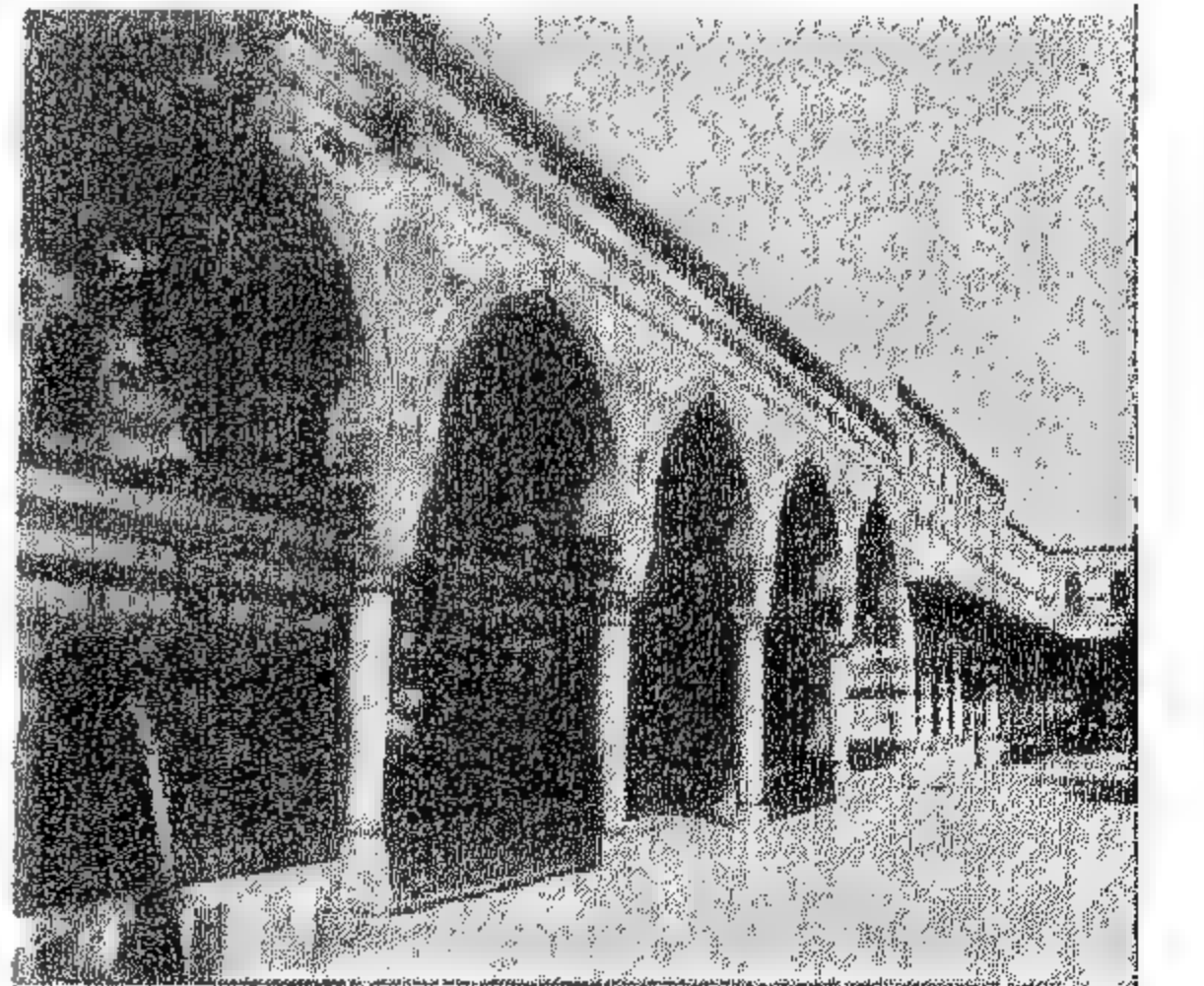
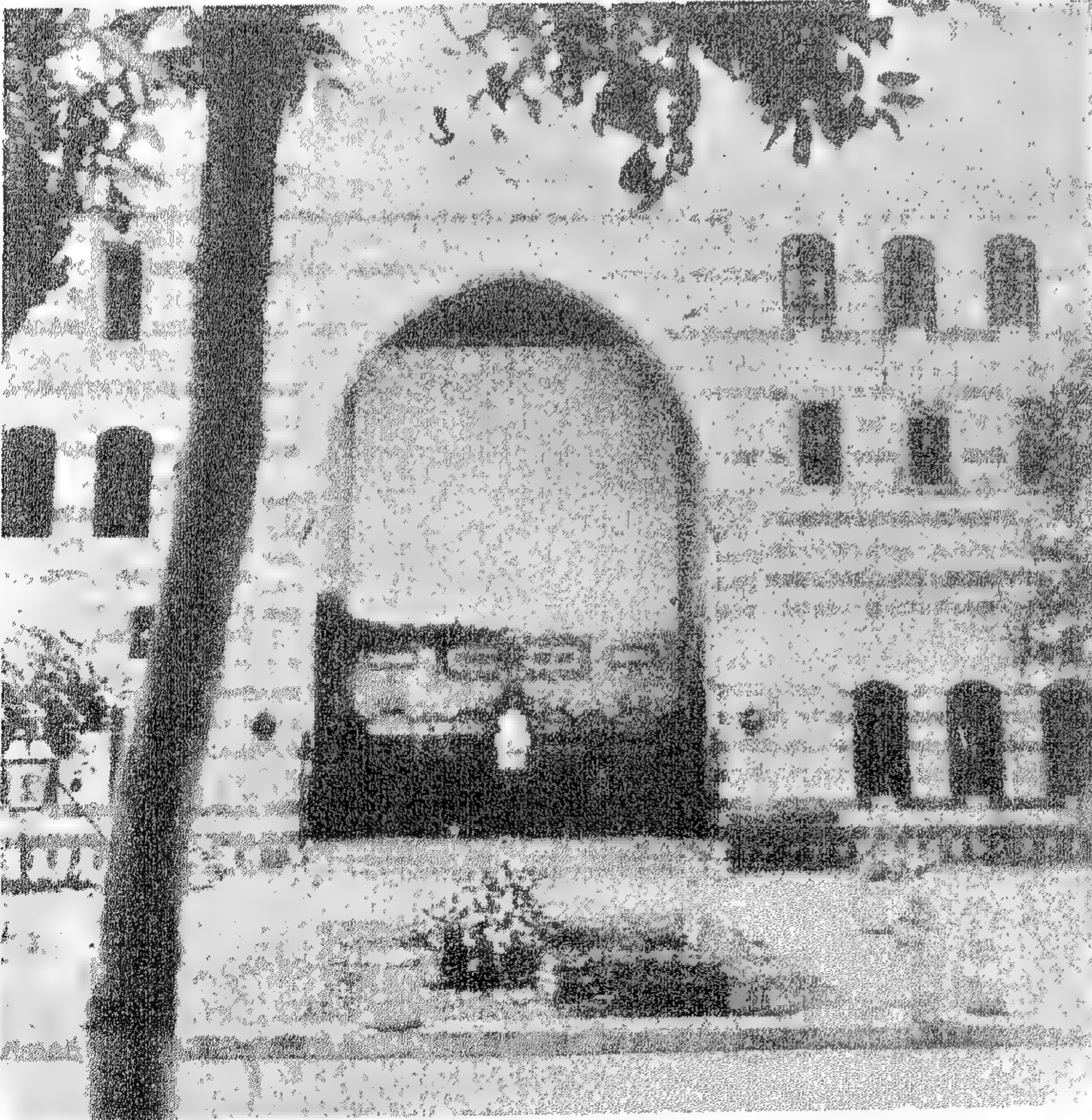


ومن نماذج دور السكنى العربية الشهيرة قصر أسعد باشا العظم ١٧٥٠م الذى يمثل بحق المسكن العربى الدمشقى المتميز بالبساطة والتقشف من الخارج مع البذخ فى الزخرفة والتجميل من الداخل . ويتألف القصر من عدة أجنحة أهمها جناح الأسرة [الحرملك] ثم الجناح الخاص بالضيوف [السلامك] على حين يقبع جناح ثالث صغير للخدم والمطبخ فى ركن من أركان القصر . واشتهر هذا القصر بغناه بأنواع الزخرفة العربية والجو العربى الأصيل المتجلى فيه ، تمازجت فيه العناصر المعمارية والفنون الزخرفية تمازجا متسقا موفقا . وإذا وقف الزائر فى صحن القصر حار أين يقلب ناظره ، فواجهات القصر وجدرانه

مزخرفة بمداميك الأبلق الشامية ذات الألوان المتناوبة ، وبأحجار مرصعة بالفسيساء ، بينما تحيط بالصحن وحدات معمارية متنوعة ، فثمة إيوان واسع يطل على الصحن بعقد بالغ الارتفاع ، ورواق من خمسة عقود تحملها أعمدة رشيقة . وبرغم أن الجدران والواجهات تتفاوت حجما وارتفاعا لتحول دون الرتابة والملل إلا أنها مع ذلك شديدة الانسجام والتناسق . ويضم القصر قاعات أرضية للضيوف وقضاء حاجات النهار تعلوها غرف النوم التي تطل نوافذها على باحات القصر وحدائقه ، كما تزخر السقوف والجدران بالألواح المزخرفة بالرسوم الملونة والمقرنصات ، ولا تكاد تخلو عتبات القاعات من فسقية جميلة من الرخام الملون^(٥٠) (لوحات ٨٥ ، ٨٦ أ ، ب ، لوحة ٢ ملون) .

وقد واجه المعمارى العربى فى البلاد الحارة مشكلات التهوية ، والإضاءة ، والإبلاط على الخارج ، واستقبال أشعة الشمس ، وعجز النافذة وحدها عن الوفاء بحل هذه المشاكل جميعا باللجوء إلى « المنوح » أو « ملقف الهواء » ، وهو طاقة مفتوحة فى السقف بأعلى الركن الشمالى للقاعة تحتضنها جدران أربعة مرتفعة قليلا تمثل بئر هواء علوى يفتح أعلاه من جانبيه الشمالى والغربى ، ويغطيها سطح مائل يتلقى الهواء الرطب ويودعه القاعة

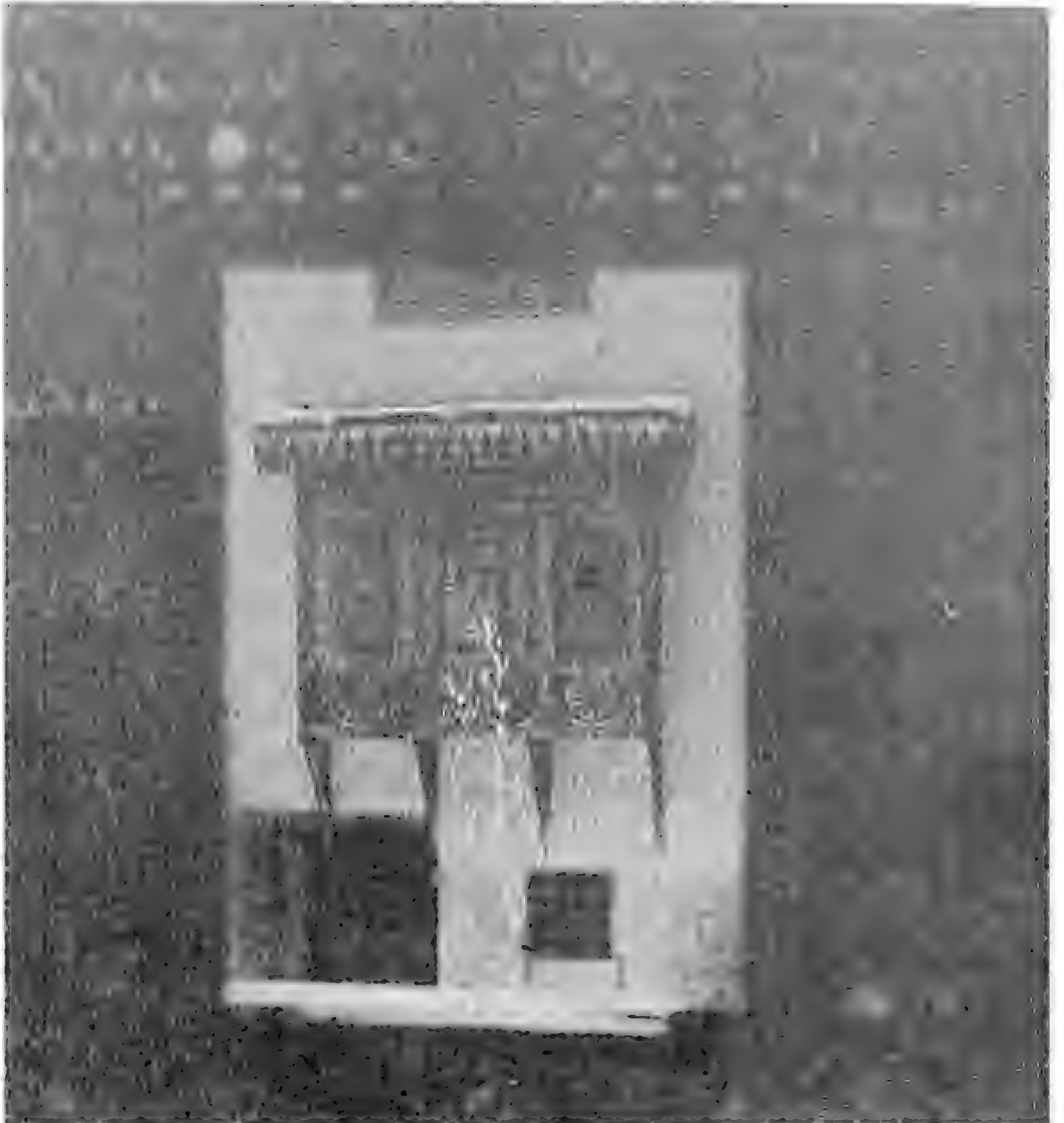
لوحة ٨٥ - قصر أسعد باشا العظم ٧٥٠ م . جناح السكنى يطل على الصحن ذى الفسقية دمشق .
لوحة ٨٦ أ - قصر أسعد باشا العظم بدمشق .
الإيوان المظلل على الصحن .
لوحة ٨٦ ب - قصر أسعد باشا العظم . الدرقاعة تنوسطها الفسقية .
لوحة ٨٧ أ - بيت السنارى . مشربتان إحداها منظورة من خلال الأخرى تبرز جبال المشربيات ، منظورا إليها من الداخل والخارج معا .



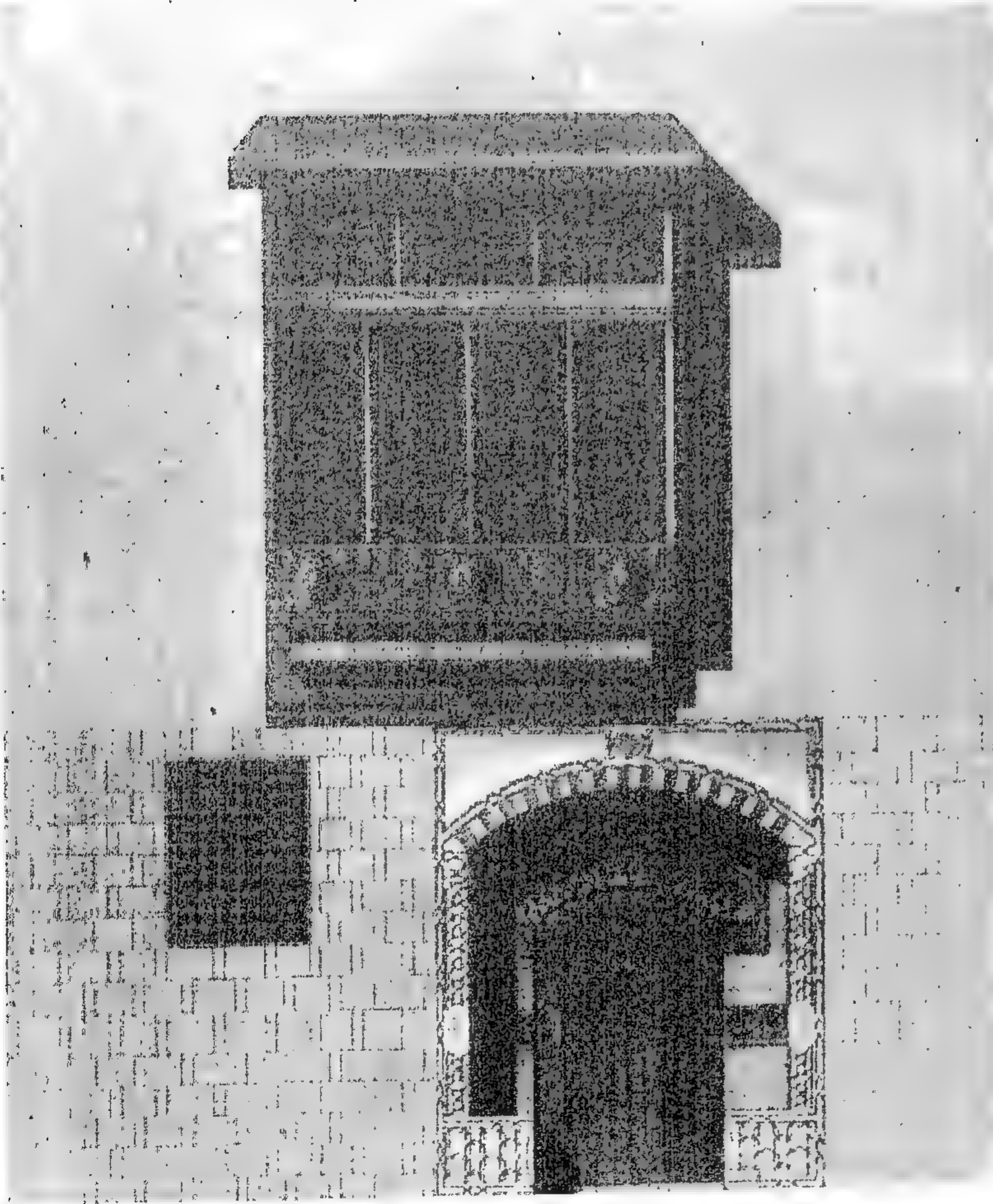


من أعلاها (شكل ١٩ أ ولوحة ٨٣) . والعرب وإن استخدموا ملقف الهواء ، إلا أنه لم يكن من ابتكارهم فقد سبقهم إلى استخدامه المصريون القدماء خلال الأسرة التاسعة عشر (شكل ١٩ ب) كما استخدمه من بعدهم أهل السند (لوحة ٨٤) .

ولعل « المشربية » كانت حلاً موفقاً للتغلب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج وتخفيف حدة الضوء وحجب أشعة الشمس ، فهي تملأ فتحة النافذة بمخمل من الخشب الدقيق في شكل برامق مستديرة المقطع تعمل على توزيع الضوء والظل على بدن



البرمق في تدرج لطيف . ويرى المشاهد المنظر المقابل من خلال لوحة زخرفية كاملة (أ٨٧ . ب . ٨٨ . ٨٩ . ب . ٩٠ . ٩١ . ٩٢) . والملاحظ أن المساحة التي تغطيها المشربيات تفوق عادة مساحة النافذة العادية وذلك تعويضاً عن تضائل الإضاءة والتهوية معاً^(٥١) . وتتيح الفراغات بين برامق المشربيات شأنها شأن شفافية لوحات الزجاج المعشق الملون وانفتاح النوافذ للضوء أن يتسلل عبرها فيذيب وحشة الداخل بألفة الخارج ووهجه (لوحات ٣ . ٤ . ٥ ملون) .



حجـة ٨٧ ب - بيت السنارى . وجهة المدخل وتتميز بساطة الشديدة بالنسبة للوجهيات الداخلية المطلة على الصحن ، ويظهر فيها الحجر المنحوت في الدور أرضى ، على حين يتجلى الدور العلوى مطلبيا لجص ، وقد غطيت الفتحة المطلة على الخارج شريحة تحجب من الداخل عن عيون المارة . [لوحة فورة عن كتاب « وصف مصر »]

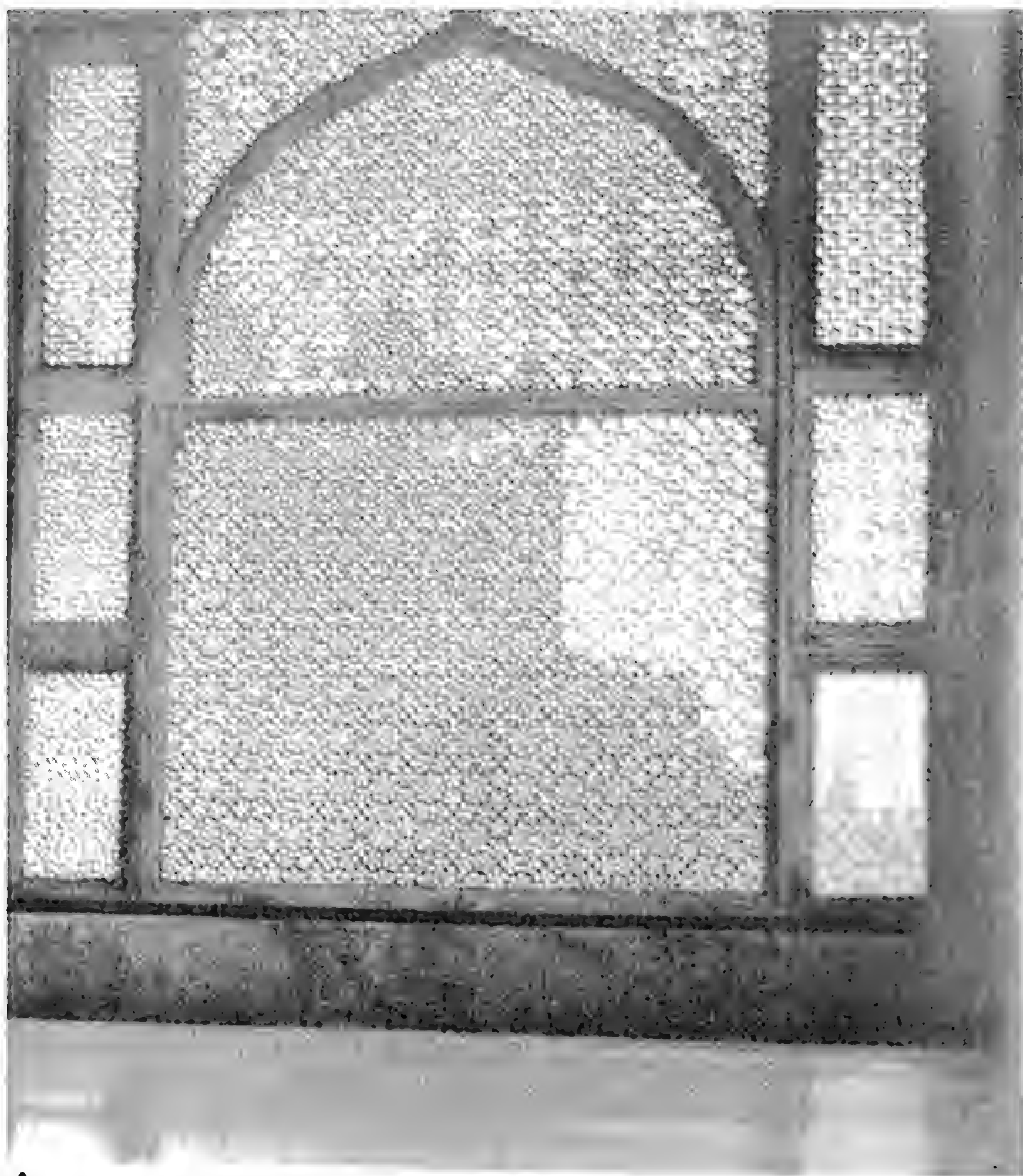
حجـة ٨٨ - بيت السحيمي . درقاعة قاعة الاستقبال وسطها القسقية ومن ورائها إيوان الجلوس ، وقد كتست النافذة الكبيرة بمخمل المشربة برغم أنها لل على الصحن الداخلى للتخفيف من حدة ضوءه .

حجـة ٨٩ أ - مشربة منزل جمال الدين الذهبي لقاهرة .



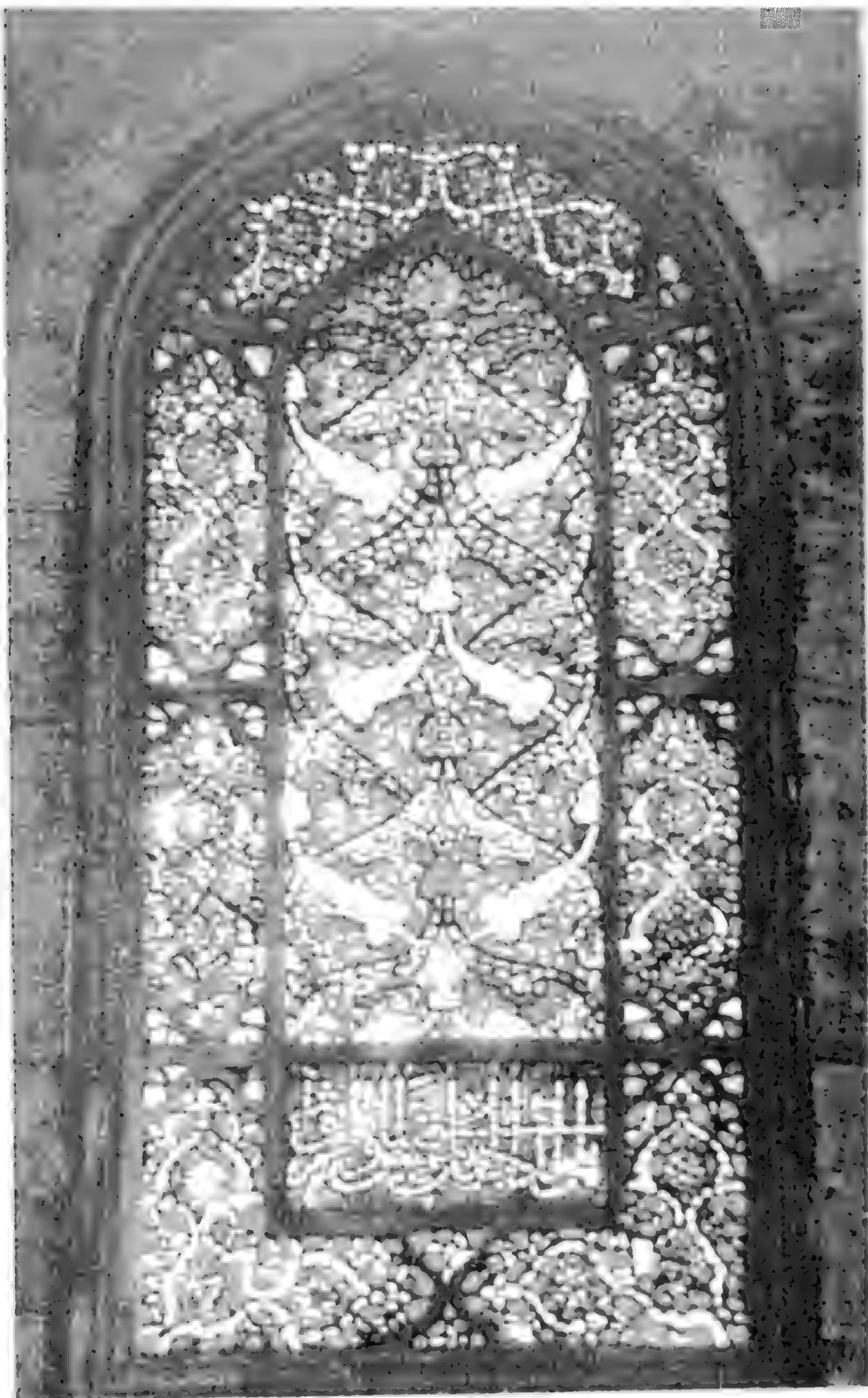
لوحة ١ ملون
بيت السحيمي بالقاهرة



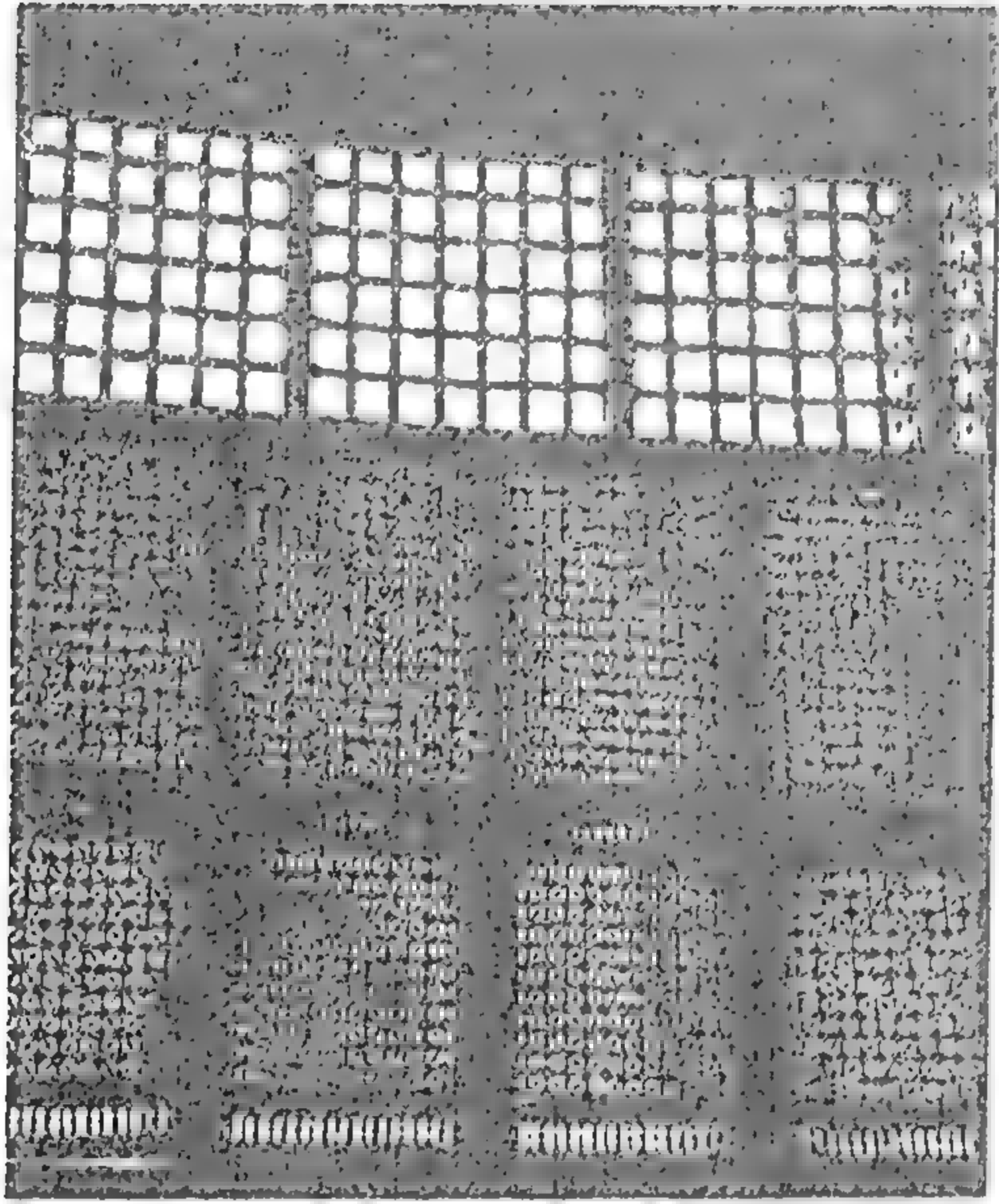


لوحة ٢ ملون
درقاعة قصر أسعد باشا العظم بدمشق

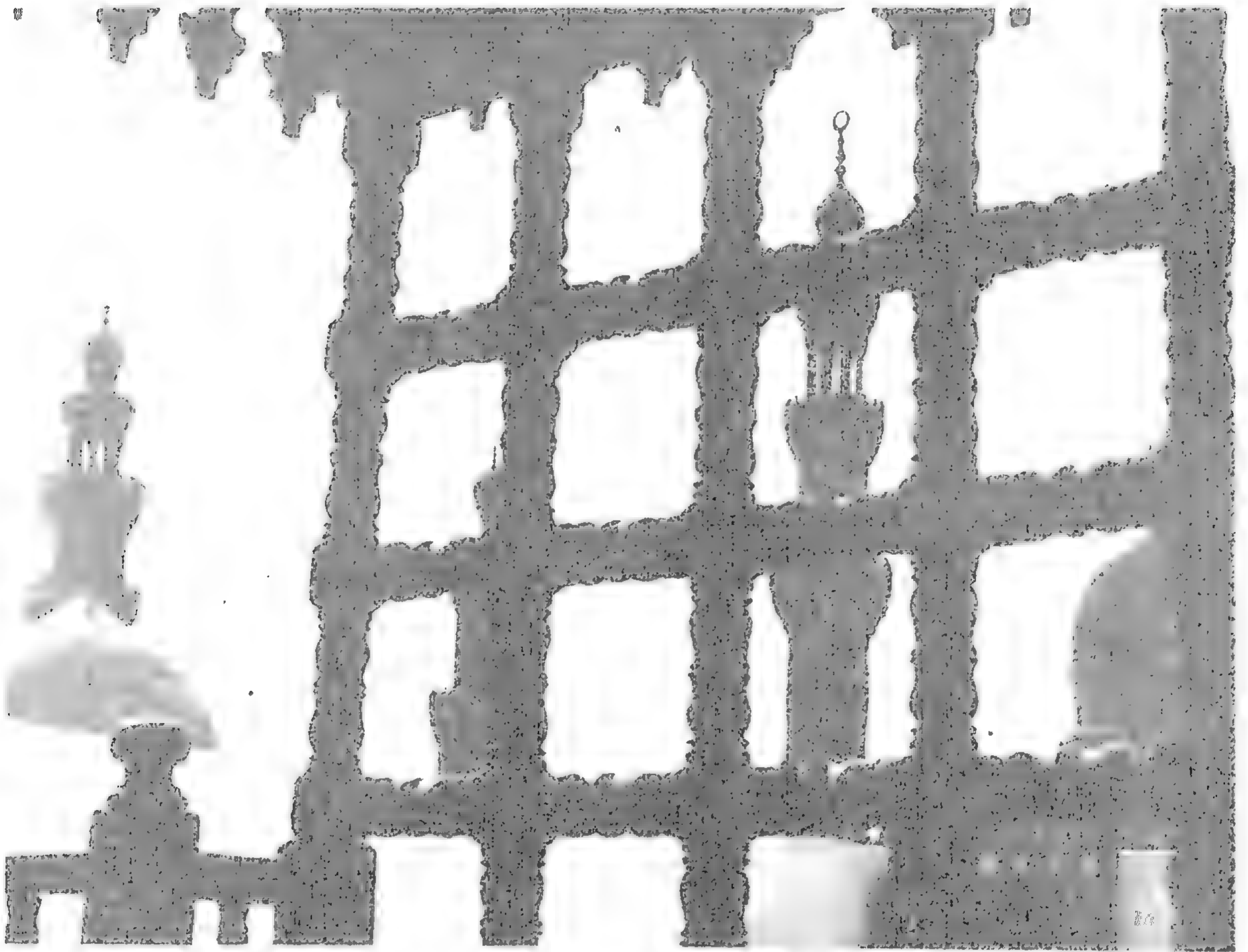
لوحة ٣ ملون
مشربية



لوحة ٤ ملون
نافذة من الزجاج الملون



لوحة ٨٩ ب - ما أبدع المشربة سواء تطلعتنا من خلالها
أو إليها من الخارج . منزل جمال الدين الذهبي
بالقاهرة .



لوحة ٩٠ - التوافق بين الخطوط والمنحنيات الزخرفية
لبرامق المشربيات الصهرمجية مع الخطوط والمنحنيات
المعمارية لمآذن وقياب مسجدى السلطان حسن والرفاعى
بميدان صلاح الدين بالقاهرة .
لوحة ٩١ - منزل زينب خاتون . مشربة وشبايك القاعة
الشمالية المطلة على الصحن (قبل الترميم) .



لوحة ٩٢ - منزل جمال الدين الذهبي . شرفة داخلية تطل على القاعة الداخلية . وقد تميزت العمارة السكنية المملوكية باستخدام العناصر الخارجية في الداخل . وكانت مثل هذه المشربيات في العادة تحجب سيدات الحرم دون أن تحرمهن مشاهدة حفلات الغناء والرقص التي كانت تجري في القاعة .
لوحة ٩٣ - حمام البخار الساخن بالحمام الشرق ، وكذا المسلخ أى مكان الترفيه والراحة [لوحة محفورة عن كتاب «وصف مصر»].

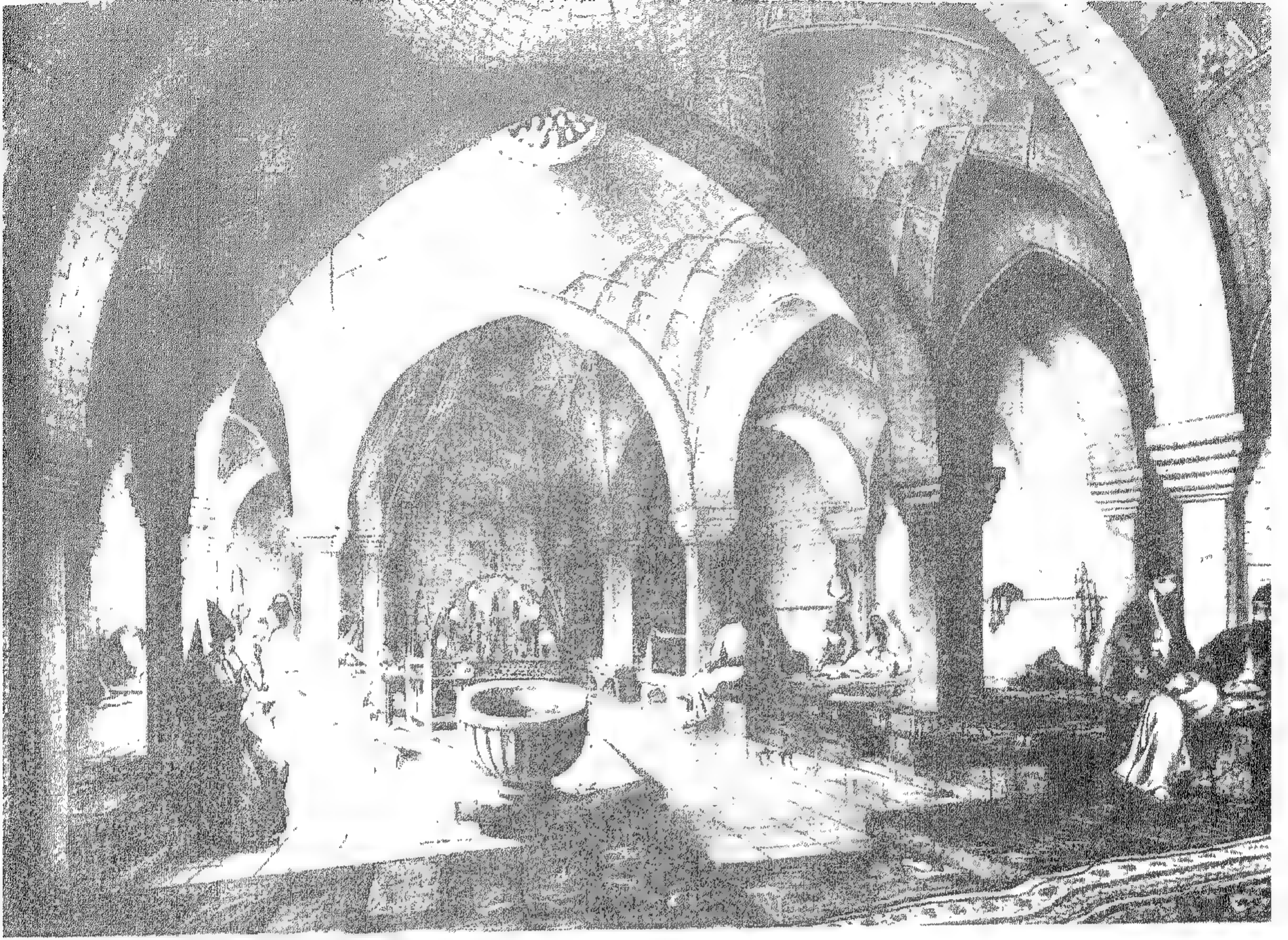
وعلى الرغم من أن بعض الأثريين يذهب إلى أن نظام المياه الجارية داخل البيوت لم يكن متوفراً حتى في منازل الأثرياء ، وأن السكان كانوا يتوجهون للاستحمام في الحمامات العامة ، إلا أنه قد ثبت من الحفائر الحديثة بطلان هذا الرأي . يقينا كانت هناك الحمامات العامة وكانت تلعب دوراً هاماً في الحياة الاجتماعية ، غير أن ذلك لم يحل دون وجود حمامات خاصة في المنازل تستخدم فيها الغلايات لتسخين المياه ، والبخار لتدفئة جو الحمام . وكانت البيوت في العادة تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية : أولها جناح المعيشة العائلية ، وثانيها جناح استقبال الرجال ، وثالثها قسم الخدمة ويشمل المطابخ والمخازن وبئر المياه إلى غير ذلك .

ويستفاد من النص الذى أورده ابن دقاق أنه كانت بالدور حمامات خاصة ذكر أحد عشر حماماً منها ، وقد أيدت حفائر الفسطاط على يد على بهجت وجود حمام بإحدى الدور ، كما أسفرت حفائر هيئة الآثار في المنطقة نفسها سنة ١٩٧٢ عن وجود حمام ملحق بأحد المنازل .

وكانت قنوات المياه الفخارية تتكون من أنابيب أسطوانية مختلفة المقاييس تلتصق إحداها بالأخرى بواسطة ملاط من الجير القصرمل [وهو الرماد المتخلف في مواقد الحمامات] ، وكان يتخلل الأنابيب المستقيمة التي تشكل القنوات الفخارية وصلات على شكل زاوية أو حرف T للتحويل أو التفريغ .

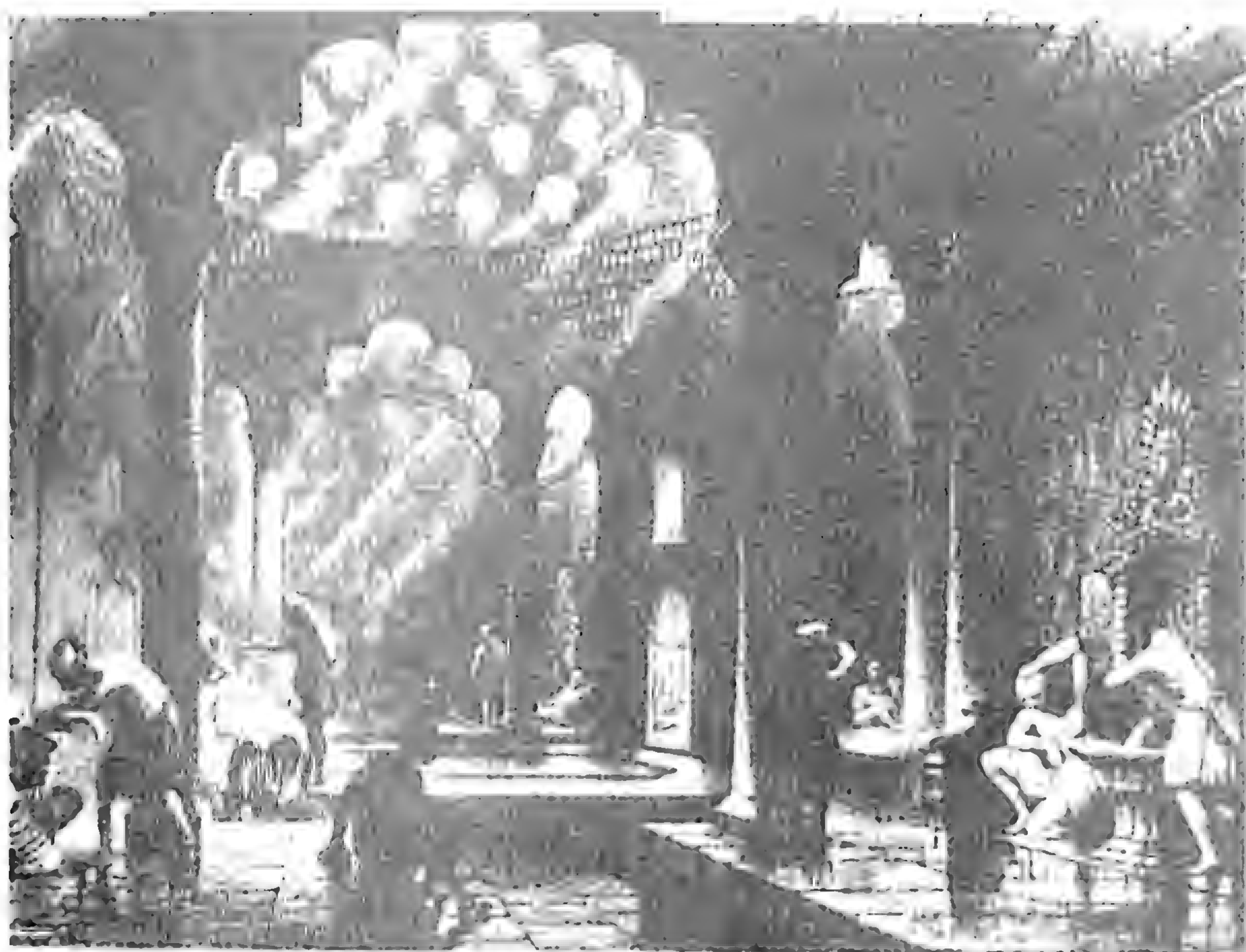
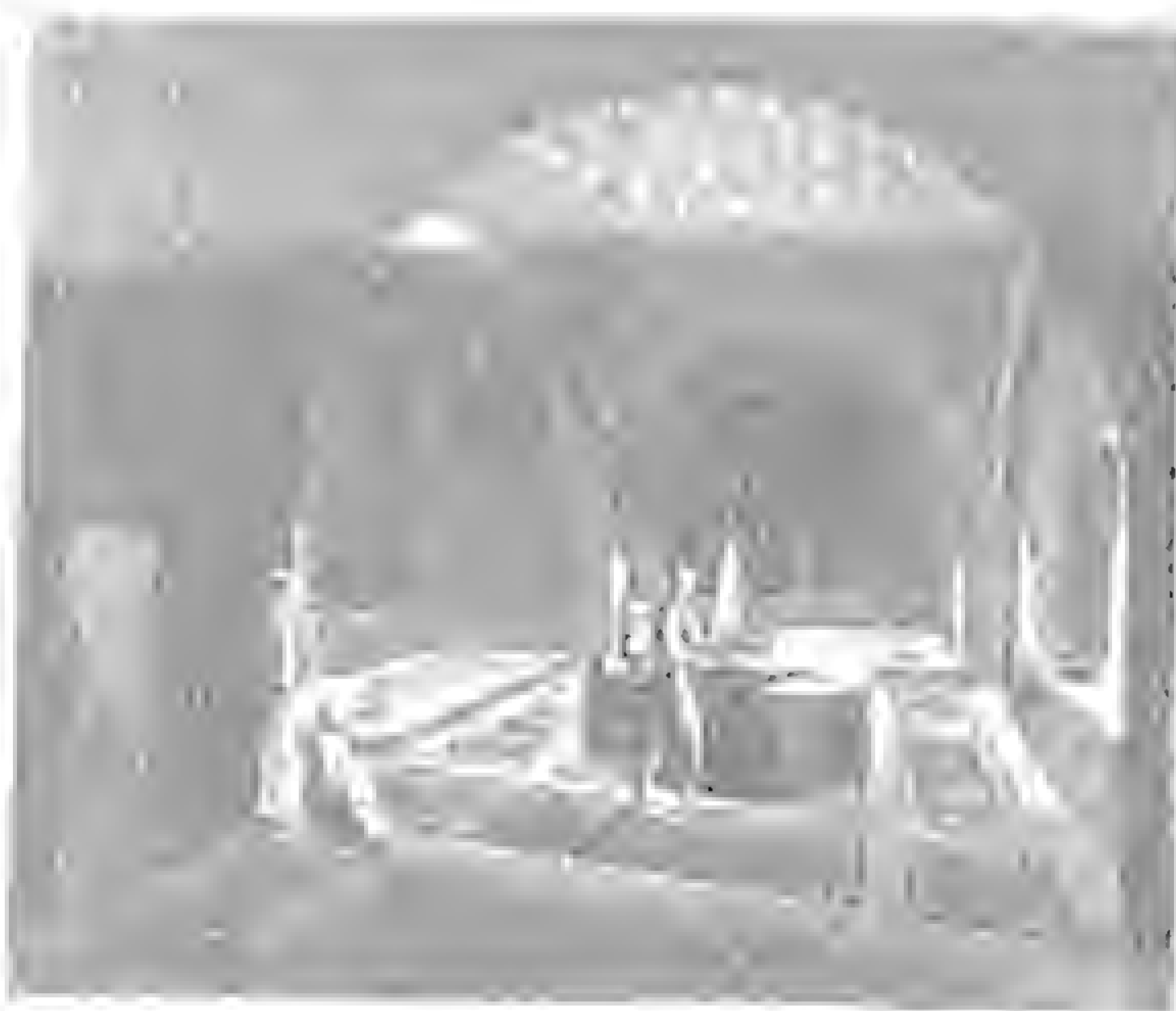
وقد تمخضت حفائر هيئة الآثار عن وجود شبكة كبيرة لمياه الشرب تم حتى الآن كشف خمسمائة متر منها متجهة نحو جامع عمرو بن العاص ، ومعنى ذلك أنها كانت تأتي من النيل الذى لم يكن بعيداً عن الجامع عند إنشائه . كذلك كشف في الأعوام الأخيرة عن شبكة أخرى لمياه الشرب كانت تأتي من عين الصيرة ، كما اشتملت المنازل على قنوات لمياه الشرب وأخرى للصرف . وقد عثر بالفسطاط على شبكة ضخمة لصرف المياه تمثل نوعين مختلفين أحدهما مجرى منحوتة في الصخر ومغطاة بقوالب صغيرة والثانية قنوات من الفخار . وكان بحمامات القصور وبعض الدور مياه ساخنة وأخرى باردة مثلما كانت عليه الحال



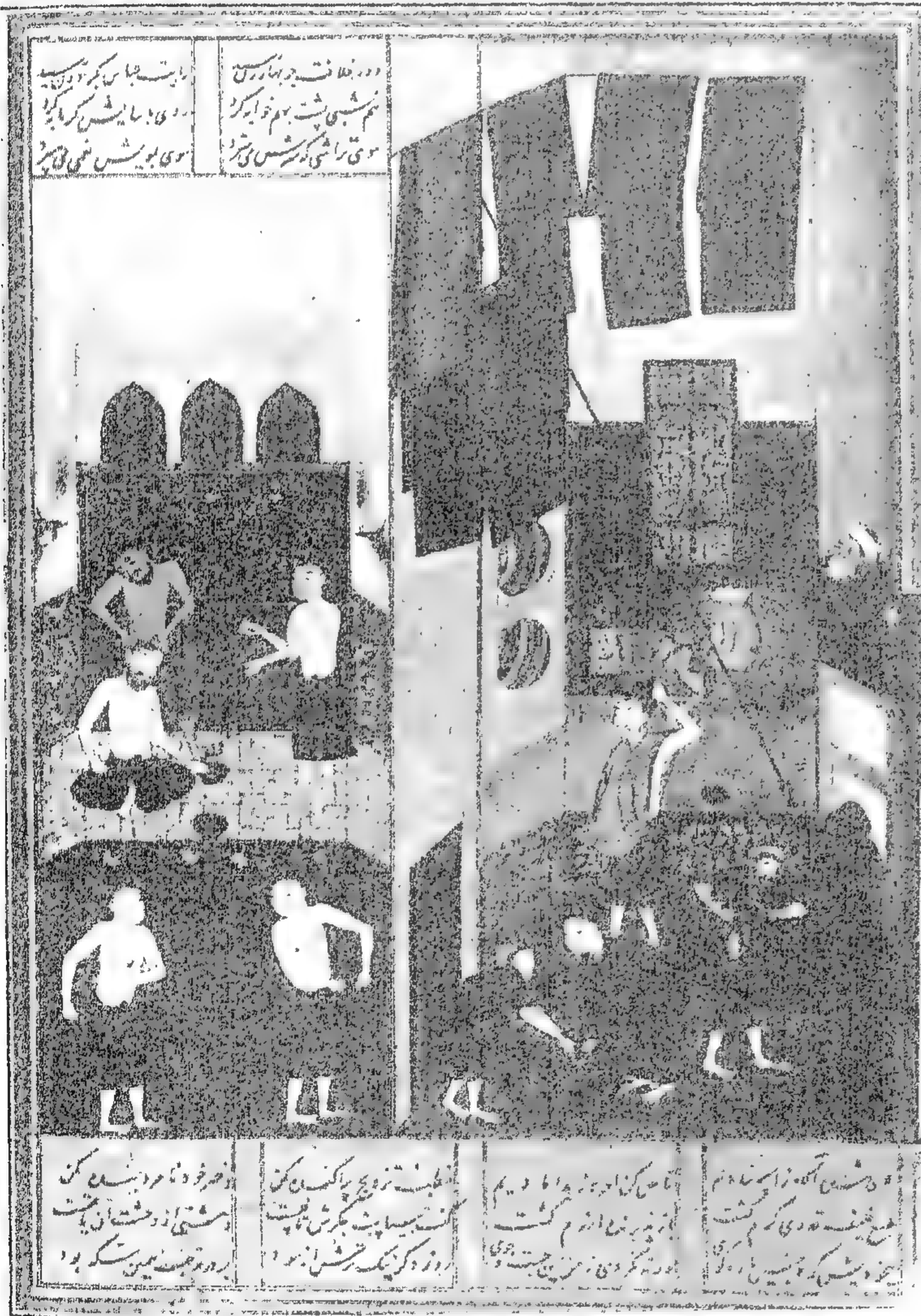


لوحة ٩٤ - لوحة محفورة من القرن ١٩ لحمام في إيران
[عن رحلة في فارس لفلاتندان].
لوحة ٩٥ أ، ب - منظر عام لحمام شرقى [عن
كتاب «وصف مصر»].

لوحة ٩٦ - لوحة محفورة من القرن التاسع عشر لحمام
من القرن الثامن عشر في استنبول تُبين فيها الحجر
الذى تنبعث منه الحرارة في الوسط ، ونشهد الأرائك
الحجرية التى يستلق عليها المستحمون للاستمتاع بمحار
البخار .



في الحمامات العامة (لوحات ٩٣، ٩٤، ٩٥، ب، ٩٦، ٩٧، وشكل ٢٠) كما كان ببعضها أنابيب للتدفئة، ومن أمثلة ذلك ما وجد في سراي المسافر خانة عند إصلاحها بمناسبة احتفالات ألفية القاهرة، وما لا يزال موجوداً بقصر الحمراء في غرناطة بالأندلس. وقد ثبت وجود حمامات بمنازل رشيد ومنزل زينب خاتون والسحيمي والمسافر خانة وقاعة عثمان كتحدا ومنزل السناري، ونظراً لأن قصر بشتاك لم يبق منه سوى القاعة الكبيرة فلم يعثر به على حمام، وليس من المستبعد أنه كان يضم حماماً يتناسب مع عظمة القصر.



لوحة ٩٧ - منحة زيارة الخليفة المأمون للحمام العام. مدرسته هراة اللاحقة. خمسة نظامي ١٤٩٤ - ١٤٩٥. من المحتمل من تصوير بهزاد. ياذن من المتحف البريطاني

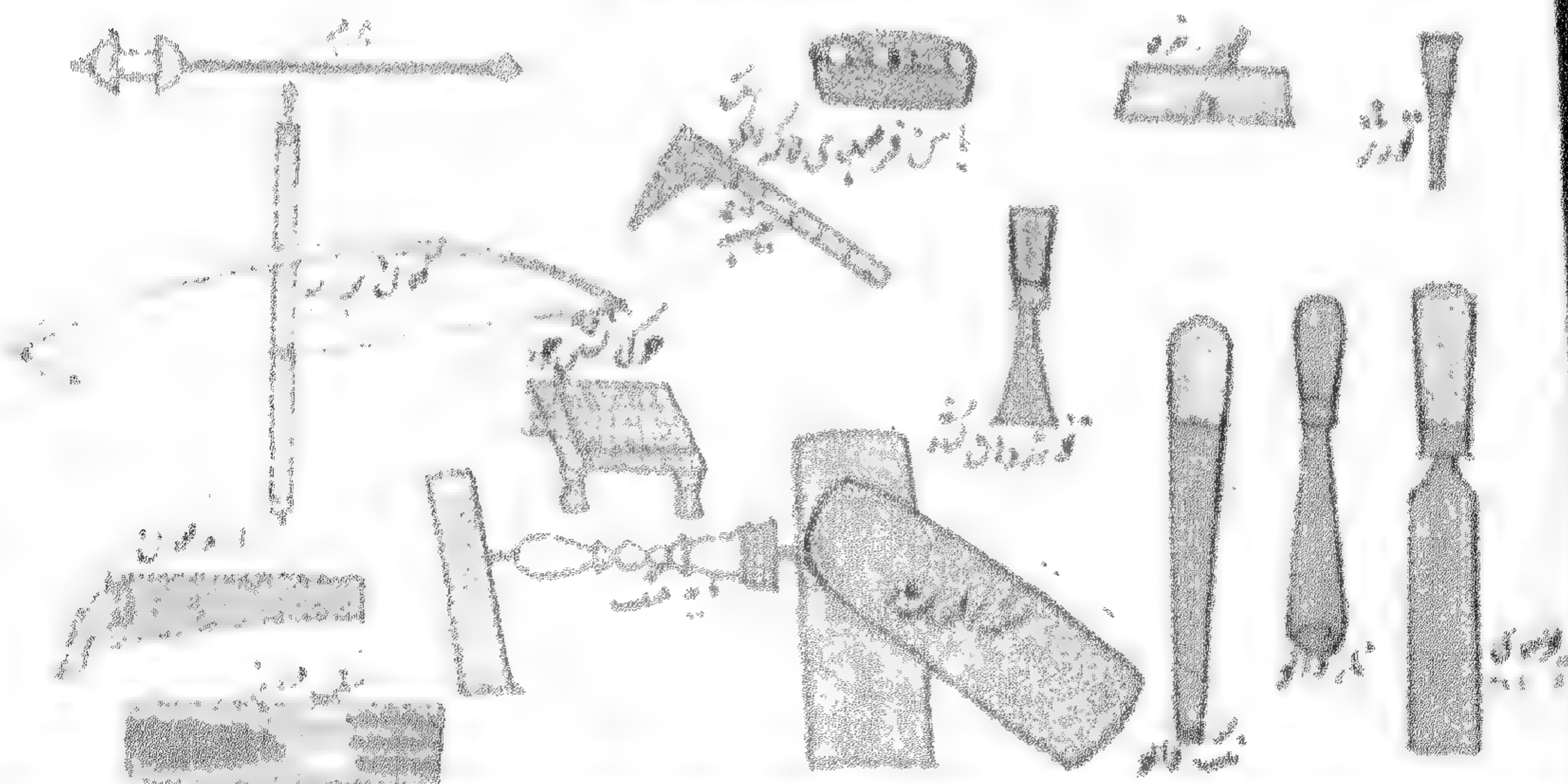


لوحة ٦، ٧، ٨، ٩ ملون
أربعة منحآت تبين أساليب البناء في العالم الإسلامي

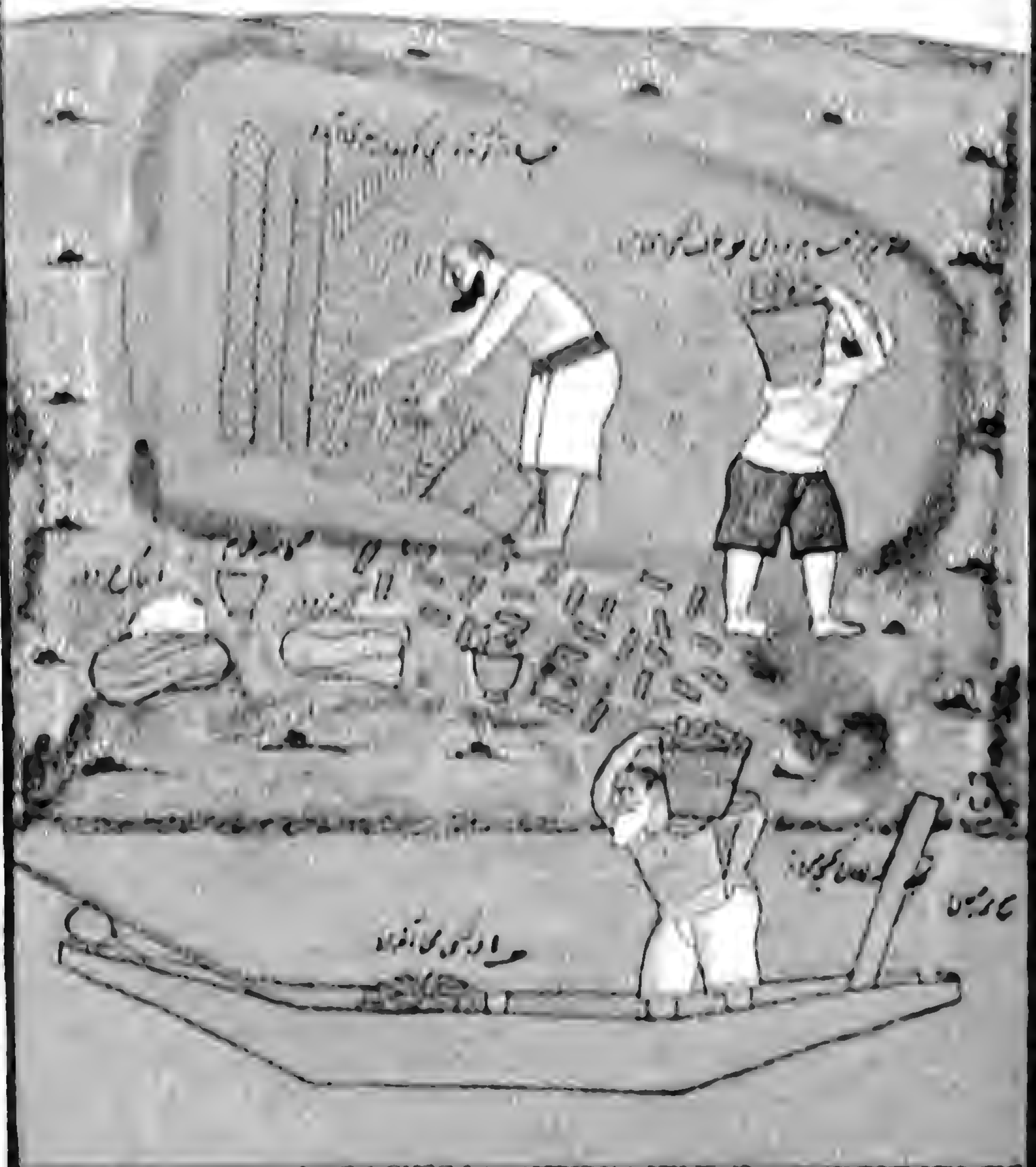
لوحة ٥ ملون
نافذة بقصر الحمراء في غرناطة

سید علی میرزا علی محمد خان

۱۰

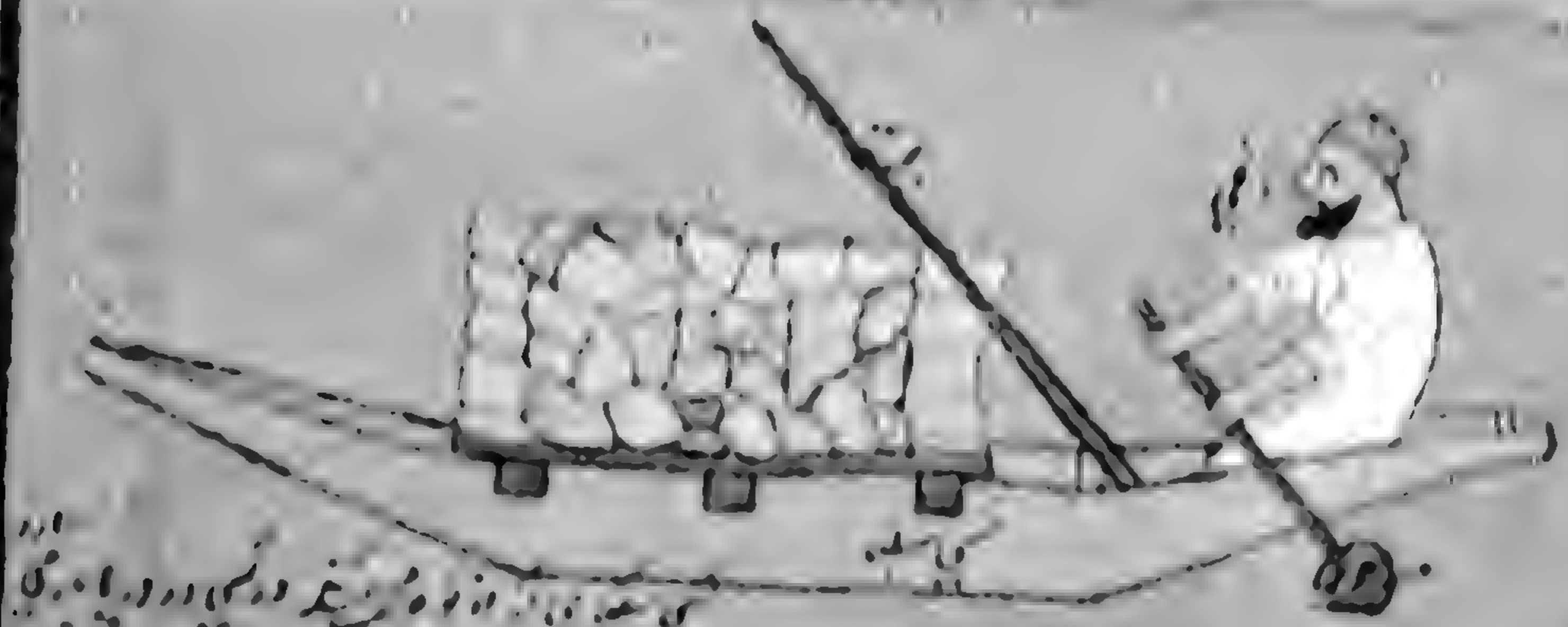


شبه حیات پرویا بحیت نوشتن می آید



سپهرنگ کشتان لغت دوست شمس الدین که بدایع صفت و از کوه میگذرد که

تشریح آن در ذیل مندرج است.



پس از آنکه از کوه بگذشت و دریا رسید



ينبع الفن الإسلامى فى جوهره من العقيدة الدينية التى لا تكتمل إلا بالإخلاص ، ولا تأخذ طريقها إلى ضمير المؤمن ووعيه إلا بالتجرد والطهر ، وطبيعى أن يكون المسجد هو مهد هذا الفن الجديد . وإذ كانت العبادات الإسلامية وأداء الشعائر والفروض لا تحتاج أساساً إلى بناء ذى مواصفات خاصة ، فمن المرجح أن المساجد الأولى فى الإسلام [مثل جامع عمرو بالفسطاط ، الذى اندثر بناؤه الأصيل تقريباً] كانت تتألف من مساحة فسيحة غير متساوية هى « المصلّى » يحيطها سياج من الحصىر المحدول من سعف النخيل ، ويتصدّرها محراب من المشكوك فيه أن يكون قد حدّد بكوّة فى جدار البناء الأصيل . ولعل خير ما يقرب لأذهاننا صورة المساجد الأولى فى الإسلام هو تأمل المصليات الفارسية التى كان يطلق عليها اسم « النمازجاء » ، وهى فضاء واسع خارج المدن استخدم فى الإسلام لأداء فريضة الصلاة فى الأعياد الإسلامية الكبرى ، ولا تزال هذه المصليات قائمة فى ضواحي كثير من مدن إيران والأناضول . غير أن متطلبات اتساع الدولة العربية السريع فرض على العرب بناء مبان خاصة بهم لأداء الشعائر فيها مع حمايتها لهم من تقلبات الجو . ويبدو أن أول تصميم لبناء المساجد هو ما يعرف باسم « التصميم العربى » ، وكان فناء مستطيلاً مكشوفاً تحيط البوائك بأضلاعها الأربعة ، ويتميز الضلع الذى يضم المحراب بعدد أكبر من البوائك التى تمثل جناحاً مسقوفاً مخصصاً للصلاة فيه . نرى ذلك فى مسجد المتوكل بسامرا ، وفى جامع ابن طولون ، وفى مسجد طريق خانة فى دمنغان بإيران من القرن التاسع .

وينبض جامع ابن طولون بالقاهرة بما كان يحيش به وجدان بانيه من طموح واعتزاز وإيمان ، فهو يسحر اللب بفنه المعمارى البسيط وبخطوطه القوية الواضحة ، كما يلقى فى روع القائم للصلاة به قدسية وخشوعاً . وعلى الرغم من بساطة تصميمه إلا أن مهندس الفنان عرف كيف يتلاعب بالتوافق والتضاد بين الإيقاع المنتظم للعناصر الإنشائية من بدانات [أى أعمدة مربعة وعقود] والتنوع فى العناصر الزخرفية التى تزين بطون العقود والشبابيك الجصية مما أسبغ على المبنى رقة تضارع قوته . ولعب الفنان أيضاً بالمفارقة والتضاد بين إشراق النور فى الفناء وظلال الأروقة التى تبرزها كتلة البدانات . ولا يكاد المرء يغشى المسجد حتى يجد نفسه محمولا على أجنحة الصفاء والسكينة مستغرقاً فى تأمل صوفى يؤججه الإحساس بارتفاع العقود واتساق الخطوط وعمق الأروقة التى توشىها غلالة من الغموض الرقيق . وقد ظلت المساجد تغترف الإضاءة على هذا النحو عن طريق الصحن الداخلى المكشوف حتى اتجه المعمارى فى العهود اللاحقة إلى فتح النوافذ طلباً لمزيد من الضياء (لوحات ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣) .

وليس تصميم المسجد في الحقيقة إلا تعبيراً عن وضوح العقيدة الإسلامية وبساطة أسسها وخلوها من تلك الأسرار الغامضة المعقدة التي تتسم بها الشعائر والطقوس في العقائد القديمة مثل عقيدة قدماء المصريين حيث نجد المعابد تنتهي في داخلها بركن غارق في الظلام هو ما يدعى بـ «قدس الأقداس» المخصص لفرعون وعدد محدود من الكهنة يجرى اختيارهم بدقة .

ولا غرابة في أن يتأثر بناء المساجد في بعض نواحي العالم الإسلامي بالطرز المحلية السائدة قبل انصوائها تحت راية الإسلام كما أسلفنا . فالجامع الأموي الكبير بدمشق مثلاً وإن التزم التخطيط العربي العام في جوهره إلا أنه استعار من العمارة الشامية السابقة على الإسلام السقوف المسنمة [الجمالونية] والعقود الحجرية ، حتى إن بعض الباحثين زعموا أن الجامع ليس إلا كنيسة حولها المسلمون إلى بيت من بيوت عبادتهم ، وهو حكم باطل لأن المجاز القاطع الذي يقسم البائكتين والذي يقع محوره على المحراب ظاهرة لم توجد في الكنائس من قبل . ثم إن الأروقة الموجودة في ظلّة المحراب عرضها متساو على حين ينفرد الرواق أو المجاز الأوسط في الكنيسة دوماً بأنه أعرض كثيراً من الأروقة الجانبية ، كما أنه لم يحدث قط أن شيدت كنيسة يصل حجمها كله إلى ما يقرب من مساحة ظلّة المحراب في مسجد دمشق^(١٥٢) ، هذا فضلاً عن أنه من غير المعقول أن يتوافق اتجاهها مع اتجاه مكة المكرمة .

فحين حرّر المسلمون بلاد الشام من الحكم البيزنطي ودخلوا دمشق في عام ٦٣٥ م وقع اختيارهم على كنيسة النبي يحيى [القدس يوحنا المعمدان] لتكون مقرّ العبادة الجديدة وشاركوا فيه إخوانهم المسيحيين ، فأصبح يضم كنيسة للنصارى في الجانب الغربي ومسجداً للمسلمين في الجانب الشرقي وأقيمت طقوس العبادتين في بناء واحد . وظلت هذه الحال من الحوار بين العبادتين أكثر من نصف قرن إلى أن شرع الوليد في تحقيق مشروعه المعماري الضخم لبناء الجامع الأموي قائلاً «إني أريد أن أبني مسجداً لم يبن من مضى قبلي ولن يبنى من يأتي بعدي مثله» . وشيد الجامع وفق مخطط مبتكر يتجاوب مع شعائر الدين الجديد من اتجاه نحو الكعبة الشريفة وأغراض الحياة العامة ، مستطيل الشكل ، يحتل قسمه الشمالي صحن مكشوف تتوزّع فيه قبتان بديعتا العمدة والنيحان وبركة يحف بها من الجانبين عمودا إسراج لإضاءة الصحن في العهود الماضية . ويؤدي إلى الصحن ثلاثة أبواب تصله بجهات المدينة الثلاث الشرقية والغربية والشمالية ، ويحيط بالصحن من الداخل رواق مسقوف . ويحتل مكان الصلاة [الحرم] الطرف الجنوبي ، وهو قاعة مستطيلة مؤلفة من ثلاثة أروقة تمتد من الشرق إلى الغرب وينتظمها صفّان من الأعمدة . ويقطع الأروقة الثلاثة من الشمال إلى الجنوب مجاز قاطع بالغ الارتفاع يحمل في وسطه قبة النسر الشامخة . ولقد أطلق العرب على مكان الصلاة [الحرم] اسم النسر ، القبة رأسه والمجاز القاطع جسمه والأروقة عن يمينه وشماله جناحاه . وفي جدار الحرم الجنوبي باب يصل الجامع بالمدينة حتى

يصبح متصلاً بها من جهاته الأربع ، ويحتل المحراب الرئيسى إحدى فتحات هذا الباب وإلى جانبه ينتصب المنبر . ويرتفع فوق مبنى الجامع ثلاث مآذن ، تتوسط الأولى الجدار الشمالى وهى المعروفة بمئذنة العروس على حين بنيت الاثنتان الأخريان فى زاويتي مكان الصلاة الشرقية والغربية فوق اثنتين من أبراج المعبد الوثنى القديم الذى تحول إلى كنيسة النبي يحيى وسميت الشرقية منها بمئذنة عيسى . وقد سخا الوليد فى الإنفاق على بناء الجامع وتجميله بكل أنواع الزخرفة وودّ لو وضع فيه لبنات الذهب وإن كساه بما هو أبهى وأجمل ، فلقد غشّى جدرانها كلها بالرخام المجزّع وارتفع إلى السقف بالفسيفساء المذهبة والمفضضة تتخللها الأصداف الناصعة البياض مشكلة كل ما يخطر على بال الفنان من رسوم هندسية ونباتية وآيات قرآنية ومناظر طبيعية تضم القصور والدور التى تجرى من تحتها الأنهار وتحف بها الأشجار حتى عدت أعجوبة من أعاجيب الدنيا الخمس المعروفة فى ذلك الزمان^(١٠٢ ب) (لوحات ١١ أ ، ب ، ١٢ أ ، ب ، ج) .

وبصفة عامة يلتزم فى بناء المسجد أن يكون فراغه فى اتجاهين ، أحدهما رأسى صاعد يربطه بالسما ، والآخر أفقى مستو يربطه بمكة المكرمة . والاتجاه الأفقى مرده إلى أن دين الإسلام دين جامع ، ومن ثم كان له - كما سبق القول - قدس أقدس واحد للمسلمين عامة هو الكعبة . ومع أن القبلة - المحراب - تحدّد هذا الاتجاه إلا أن هذا وحده لا يكفى ، وكان لابد من أن يشارك بناء المسجد فى تحديد هذا الاتجاه . من أجل هذا بُنيت المساجد فى الكثير متجهة صوب مكة . وتعبّر القبة - التى ترمز إلى السماء - فى المناطق المسقوفة من المساجد عن الحركة الرأسية ، وكذا عن الحركة الأفقية عند ترزحها من موقعها فى منتصف منطقة الصلاة إلى موقع القبلة ، كما هو الحال فى جامع ابن طولون الذى تغطى ظلالته الأربع سقوف خشبية أفقية باستثناء الرواق الواقع أمام القبلة مباشرة إذ تعلوه قبة ساسانية . وثمة حالة أخرى جديرة بالذكر فى جامع برقوق بالقاهرة ، إذ تعلو كافة ظلال المسجد قباب بيزنطية ذات عقود متدلّية باستثناء الرواق الواقع أمام القبلة مباشرة الذى يختلف عنها جميعاً بقبته الساسانية ذات المقرنصات والمعبرة عن الالتقاء بصفحة السماء أو بمعنى آخر على الحركة الرأسية . وينطوى كل عقد ومنحنياته على معنى رمزى دفين وعن سمة معبرة شأنه شأن أى شكل هندسى آخر . وتكاد العمارة الإسلامية بصفة عامة تخلو من العقد نصف الدائرى ، ولا تكاد تستخدم سوى العقد المدبب أو ذلك الذى على شكل حدوة الفرس . ولعل مرده هذا إلى الحرص على استجلاء المتعبّد لخطوط القوى فى المبنى . فالتماثل موصول بعقيدة الموت ، والعقد نصف الدائرى فى الحضارة الفرعونية يسمى العقد الأوزيرى نسبة إلى أوزيريس إله الموتى الذى من الأرض يصعد وإليها يعود (شكل ٢١ أ) . على حين أن خطّ القوى فى العقد المدبب يلتقيان عند قمة العقد منطلقين فى اتجاه المماسّ بزواوية ، وبذلك تكون المحصلة رأسية كما هو واضح فى (شكل ٢١ ب) ، ومن ثم يربط المشاهد الذى يستجلى هذين الخطّين ومحصلتيهما بين الشكل المدبب للعقد وبين الصعود لأعلى .

وللمدخل عامة معنى رمزي إذ هو الحدّ الفاصل بين الداخل والخارج ، وهو في المبنى الديني المنفذ الذي ينقلنا مما هو غير مقدس إلى ما هو مقدس . والمدخل عامة هو إجمال لعبارة واجهة المسجد إذ هو نقطتها البؤرية ، وذلك بارتفاعه السامق الجدير ببيت الله . وليس ثمة عادة غير مدخل واحد للمسجد رمزاً لوحداية الله . وهذا المفهوم نفسه وكذا هذا الرمز نفسه نراه سائداً في المباني الدينية عامة غير الإسلامية ، سواء كانت كاتدرائية أو معبداً فرعونياً أو معبداً هندوكياً باستثناء حالات فردية . وحتى في المساجد التي كانت تُدرّس فيها المذاهب المختلفة لم يفكر أحد في أن يكون لها غير باب واحد ، إذ كل هذه المذاهب مستمدة من أصل واحد وتنطوي كلها على عبادة إله واحد .

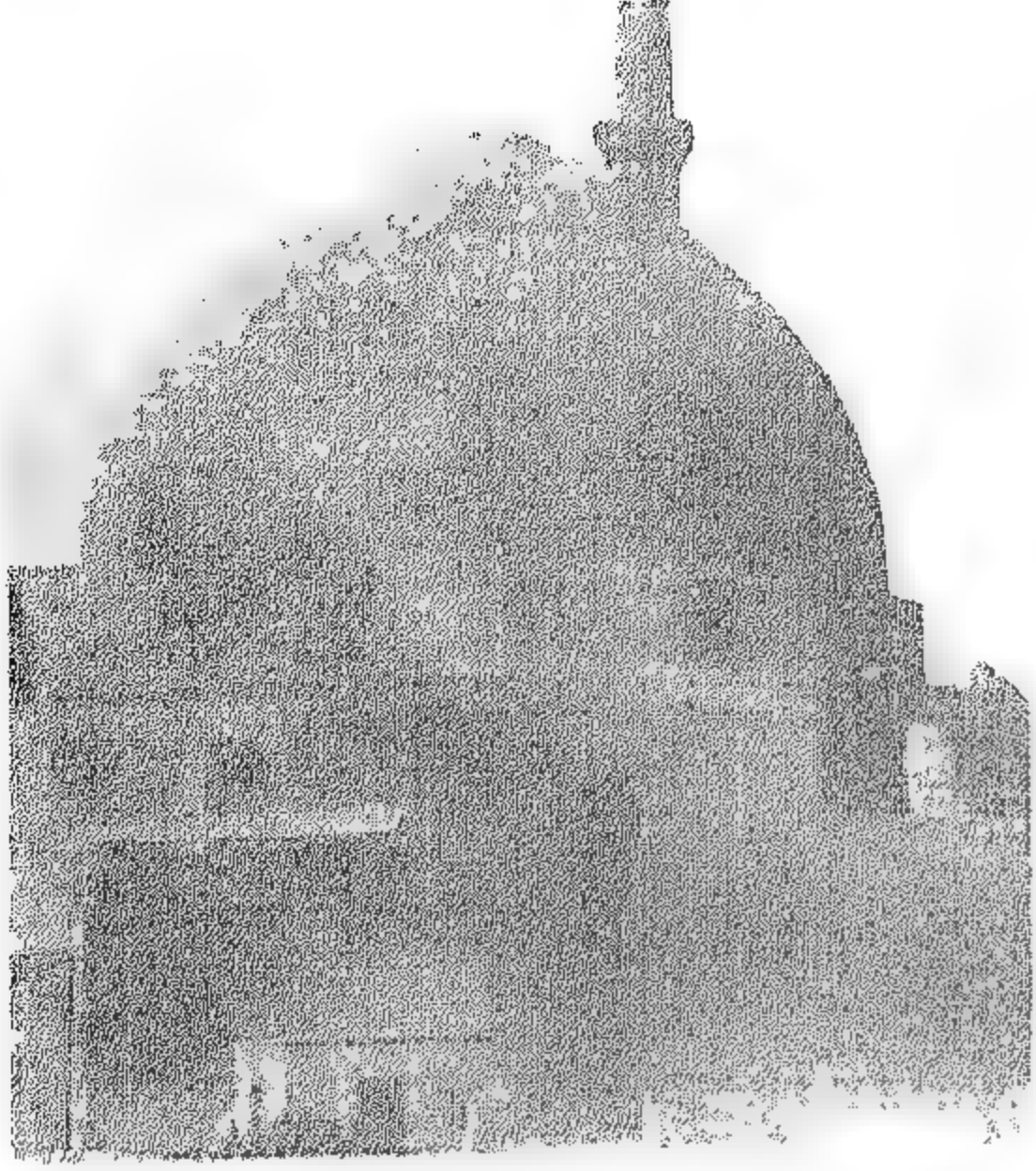
ولكي يرمز المدخل إلى الترحيب بالوافدين أقيم الباب على شكل « دخول » مترجع لا على شكل خارج بارز يتصل بدنس الطريق العام . وكذا يرمز مدخل المسجد بارتفاعه ورأسيته إلى التطلع نحو قدسية السماء ، ولذا كانت عمارة المدخل ممتدة بامتداد ارتفاع الواجهة . هذا إلى أننا نجد في المساجد الأثرية هذه الخطوط الرأسية تنتهي بقبة نصفية ذات منحنيات مدببة تعلو هذا « الدخول » ، وبذلك تسمو بالنظر إلى ما هو أعلى من القبة النصفية متجاوزاً قمة البناء نحو قبة السماء . ولو كان مدخل المسجد ينتهي بعتب أفقي لانتهى البصر الصاعد عنده .

وفي عهد ازدهار بناء المساجد المصرية خلال العصر المملوكي كان السطح الداخلي « للدخول » يعود إلى مستوى سطح الواجهة بواسطة المقرنصات . وبعد أن يتملّى البصر بسطح القبة النصفية يواصل صعوده بواسطة عقد أصغر حجماً يعلو العقد المذهب (٥٣) (لوحة ٤٠ ، ١٧١) .

وتتميز مساجد القاهرة الفاطمية بإقامة منور مقبب أو مسنم فوق محور بائكة المحراب مثلاً نرى في جامع الحاكم بأمر الله (لوحات من ١٤٤ إلى ١٤٧) وفي الجامع الأزهر المبنى عام ٩٧٠ م (لوحات ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣) وقد اتبع هذا التصميم العربي على نطاق واسع في مساجد الإسلام باستثناء النموذج العام في المغرب مثل جامع قرطبة بالأندلس (لوحات من ١٣٤ إلى ١٤٠) وجامع القيروان (لوحات من ٢٣٤ إلى ٢٣٩) وبقي سائداً في جوامع القاهرة حتى القرن الرابع عشر ، ولم تخرج عليه إلا مساجد إيران في العصر السلجوقي .

وقد لحق تصميم المسجد في إيران تطور جعل مسقطه صليبي الشكل مؤلفاً من إيوانات أربعة مفتوحة يتوسطها الصحن . وما لبث هذا التصميم أن استخدم على إثر ظهوره « فطَّبِقَ في المسجد الجامع بأصفهان حوالي عام ١١٥٢ ، وما زال ينتشر ويشيع حتى أصبح النموذج التقليدي المتبع في جوامع إيران إلى العصر الصفوي كما هي الحال في مسجد شاه عباس بأصفهان (لوحات من ٢٤٣ إلى ٢٥٣) في القرن السادس عشر .

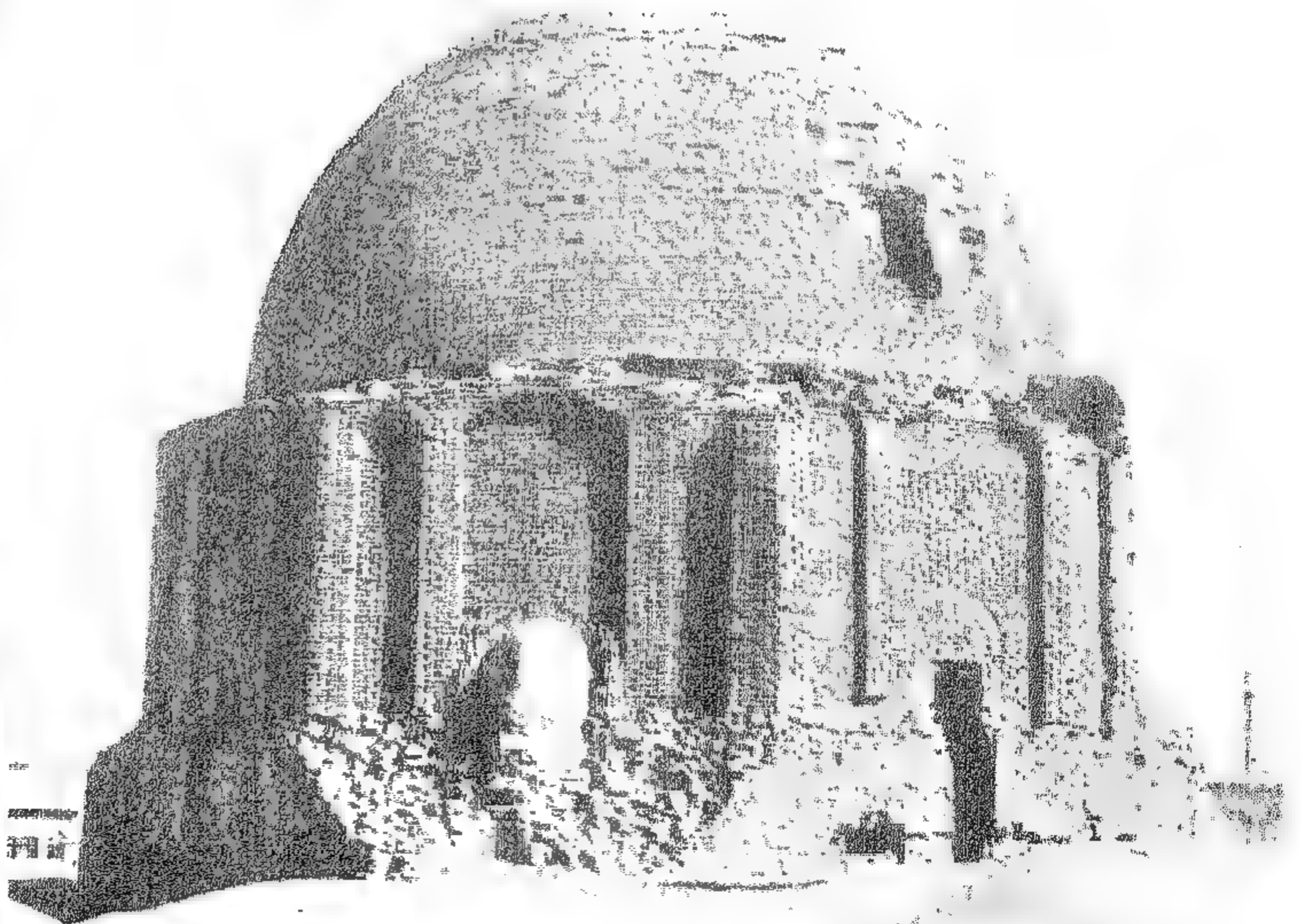
لوحة ٩٨ - مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان . القبة الكبيرة ١٠٨٠ م
لوحة ٩٩ - مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان . القبة الصغيرة ١٠٨٨ م
لوحة ١٠٠ - مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان . غرفة القبة الكبيرة (قاعة المحراب) . الجزء الأسفل يعود إلى القرن العاشر على حين يعود الجزء الأعلى إلى القرن الحادي عشر



ويعد المسجد الجامع بأصفهان [بني في عهد السلطان ملك شاه السلجوقي عام ١٠٨٢ م تقريباً] من الأمثلة المعمارية البارزة ، كما تعد بعض أجزائه أجمل ما أخرجته العمارة الفارسية^(٥٤) ، وبالرغم من التهدم الذي لحق بأجزاء البناء المحيطة بالفناء إلا أن الإحساس بالرهبة مازال يغشى من يتطلع إلى البناء من الفناء أو يقف تحت إحدى قبابه السلجوقية . وهذا البناء الفسيح من إنجاز حقب متتالية إذ بدئ في بنائه خلال العصر التيموري في القرن الحادي عشر ، ثم أضاف إليه السلاجقة قسماً كبيراً ، وتعاقب على استكمالته بعد ذلك سلاطين الإيلخانات المغول ، وتلاههم سلاطين بني مظفر ، ووصل به الصفويون في القرن السابع عشر إلى ما هو عليه الآن . وعلى الرغم من مرور سبعة قرون كاملة بين بدء بناء هذا المسجد الجامع والانهاء منه إلا أنه لم يفقد وحدة الطابع المعماري ، وهي السمة العامة التي تميزت بها العمارة الإسلامية الأصيلة كما أسلفنا القول ، كما أنه ضم أفضل ما أبدعته العهود التي تعاقبت عليه منذ العباسيين حتى الصفويين .

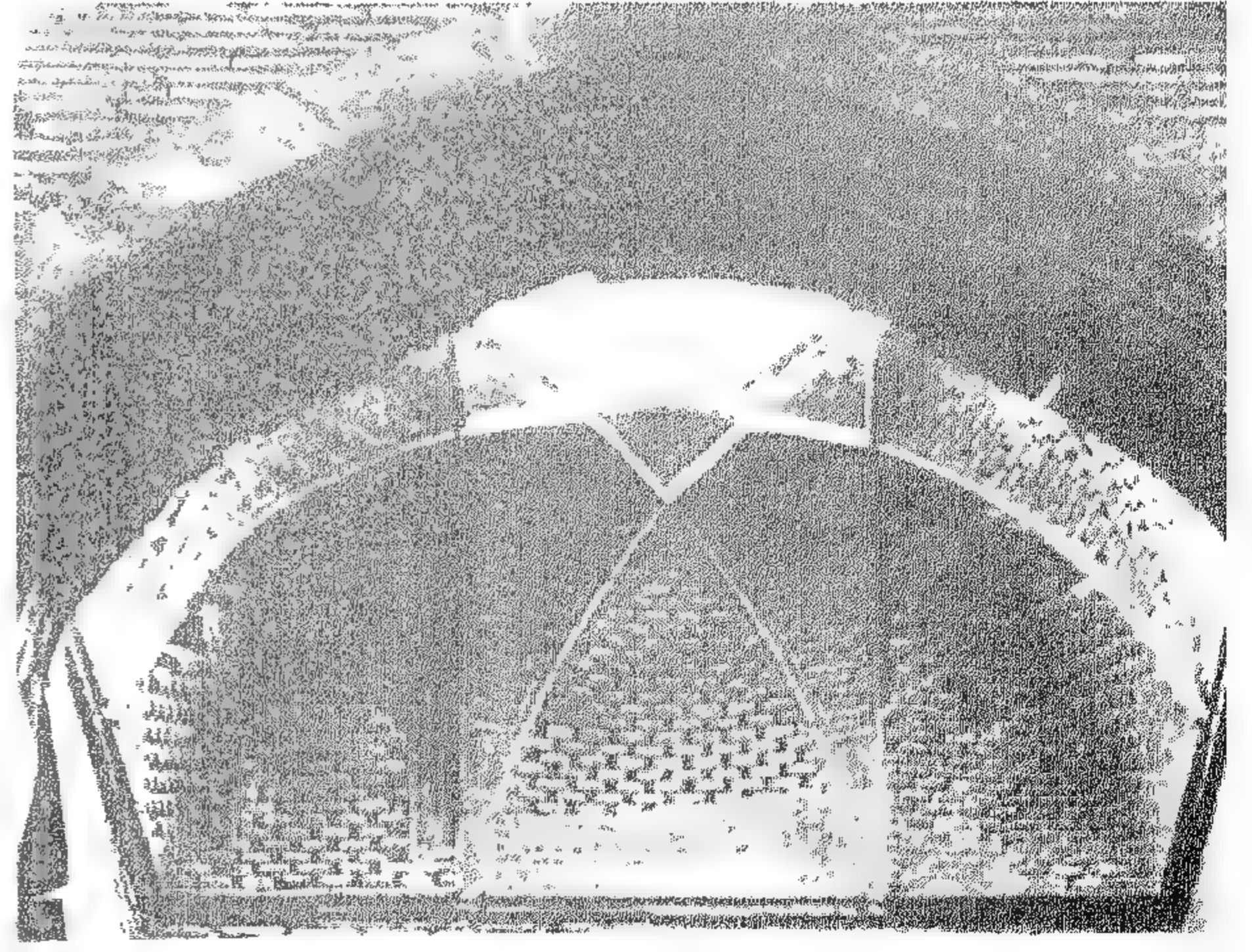
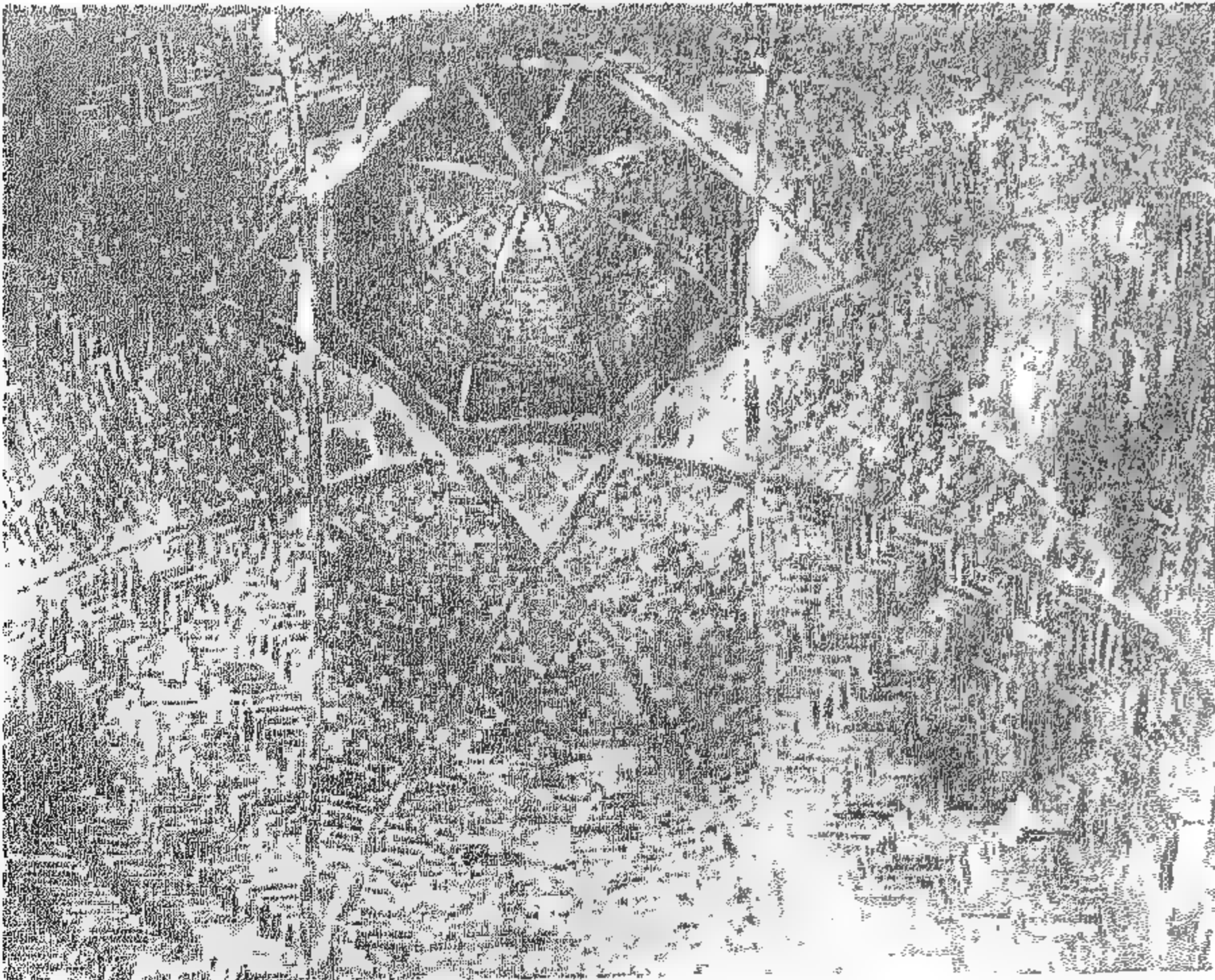
ويتألف المسجد الجامع من صحن مكشوف تحيط به أروقة ذات صفوف طويلة من العقود تليها ملحقات الجامع (شكل ٢٢) . وتشد الأنظار - على محور البناء - قبتان سلجوقيتان إحداها قبة المحراب (لوحة ٩٨) وعليها نقش يحمل اسم نظام الملك ، والأخرى هي القبة الصغيرة التي ترجع إلى عام ١٠٨٨ (لوحة ٩٩) .

ونلمس بوضوح أن قاعة القبة الصغيرة قد بُنيت خلال عهد بعينه لم تتجاوزه ، على حين أن قاعة المحراب بقبته الثرية المشيدة من قوالب الآجر وبمنطقة الانتقال من المربع إلى الدائرة المحمولة على عقود مطلية بالملاط توحى بأنها بنيت خلال عهدي مختلفين (لوحة



(١٠٠) ، يتجلى الفارق بين طرازيهما من اختلاف منحنيات العقود السفلى تحت منطقة الانتقال في كل منهما . على أن زخارف الوسائد التي تحمل العقود قريبة الشبه من الزخارف الجصية العباسية في سامرا ، وان اختلفت في طابعها عما تبقى من زخارف في الأجزاء العليا ذات الطابع السلجوقي .

وكان الآجر الذي استخدمه السلاجقة في إنشاء القباب من ثلاثة أحجام وفي لون الطّفل ، كما كانت لحامات المونة بين القوالب رقيقة السمك . ولم يظهر أى من قوالب الآجر في الأجزاء الحاملة من قاعة القبة الكبيرة مما يؤيد أيضاً فكرة اختلاف العهد . وقد شيد الايوان الشمالى الشرقى في عهد مختلف عن العهد الذى بنيت فيه « القبوات المتقاطعة » الملاصقة له ، ودليل ذلك أن مسقط صفوف العقود قد اعوجّ في الصفوف السابقة عليه ، كما أن أرجل عقود هذه الصفوف ترتكز على الأكتاف الحاملة لعقود الايوان الشمالى الشرقى مما يؤكد أن الايوان قد أنشئ في عهد سابق . ومن العسير تحديد العهد الذى بنيت فيه هذه القبوات المتقاطعة ، غير أن ماثير الحيرة حقا هو أنه لم يعثر في كافة أنحاء فارس على ما يماثلها . كما أن من النادر أن يوجد مبنى استخدمت فيه قوالب الآجر بمثل هذه القدرة الخلاقة البارعة ، فقد أنشئت القباب إما على ضلوع بينها حشوات من قوالب الآجر المرصوفة في أشكال زخرفية جميلة ومتنوعة (لوحة ١٠١ ، ١٠٢) أو أنشئت بلا ضلوع في تكوينات هندسية تجلت فيها مهارة البناء وبلوغه ذروة الإتقان بالزجج بين الزخرفة والإنشاء في تنوع مذهل يكشف عن سيطرة الفنان على الناحية الإنشائية وسيطرة المعمارى على الناحية الزخرفية (لوحة ١٠٣) . وتشبه تعشيقات قوالب الآجر وتصميم الأقيية إلى حد كبير أعمالا لاحقة خناصرها غير كروية بل مدببة مثل خناصر العهد السلجوقي وما تلاه .



وثمة حرص واضح في العمارة الإسلامية بفارس على تناسق العناصر المتجاورة الذي يبلغ ذروته بين كل عنصر والذي يجاوره مباشرة ، في حين يتضاءل هذا التناسق إذا ما نظرنا إلى العنصر الواحد بالنسبة للمبنى ككل ، ومثل ذلك مثل الموسيقى الشرقية التي تنسجم فيها الأنغام متتابعة غير أنها لا تكون في مجموعها تلك الوحدة التي تضمها القوالب الموسيقية الأوربية كالسيمفونية والصوناتا .

ولم يكن المعمارى المسلم في فارس يتخذ قراراته حيال الشكل من واقع مجرد حساب قوى الدفع وجهود الضغط إلى غير ذلك من علوم الميكانيكا فحسب ، بل كان كذلك يحكم وجدانه في الإحساس بهذه الجهود من الناحية التشكيلية التعبيرية ، وما أصدق هذا الوجدان الذي كان يسرى فيه التوازن من قمة المبنى حتى أدناه مما جعل هذه القباب المتينة عصية على الانفجار الذي تحدثه الزلازل العنيفة .

لقد برع الفرس أيما براعة في إنشاء القباب التي تختلف عن غيرها بمنحنياتها وتعدد تكوينات مناطق الانتقال من المربع إلى الدائرة في تشكيلات مذهلة بتعدد أنواعها وجمال أشكالها في سلامة ويسر ، على حين تهرب الرومان من مواجهة صعوبة الانتقال من المربع إلى الدائرة بأن جعلوا مساقط مبانيهم المقببة إما مثمثة أو مستديرة الشكل . وبالمقارنة بين القبة البيزنطية ذات العناصر المتدلية وبين القبة الفارسية ذات العناصر المعقودة نجد الأولى محدودة الشكل خاضعة للناحية الإنشائية دون تنوع ، على حين تسمح الثانية بالتكوينات 'لإنشائية المتنوعة الحُبلى بالتعبيرات والمعاني الفنية ، فمنها القوى الرصين ، ومنها الرقيق الرهيف ، ومنها الزخرفى المتوتر ، ومنها الغريب العصى على التخيل .

لوحة ١٠١ - مسجد الجمعة [أو الجامع]
بأصفهان . قبو بصلوع وحشوات من قوالب الآجر في
تنسيق زخرفى

لوحة ١٠٢ - مسجد الجمعة [أو الجامع]
بأصفهان . قبو بصلوع بينها حشوات .

لوحة ١٠٣ - مسجد الجمعة [أو الجامع]
بأصفهان . عقود وأقبية بلا بصلوع .

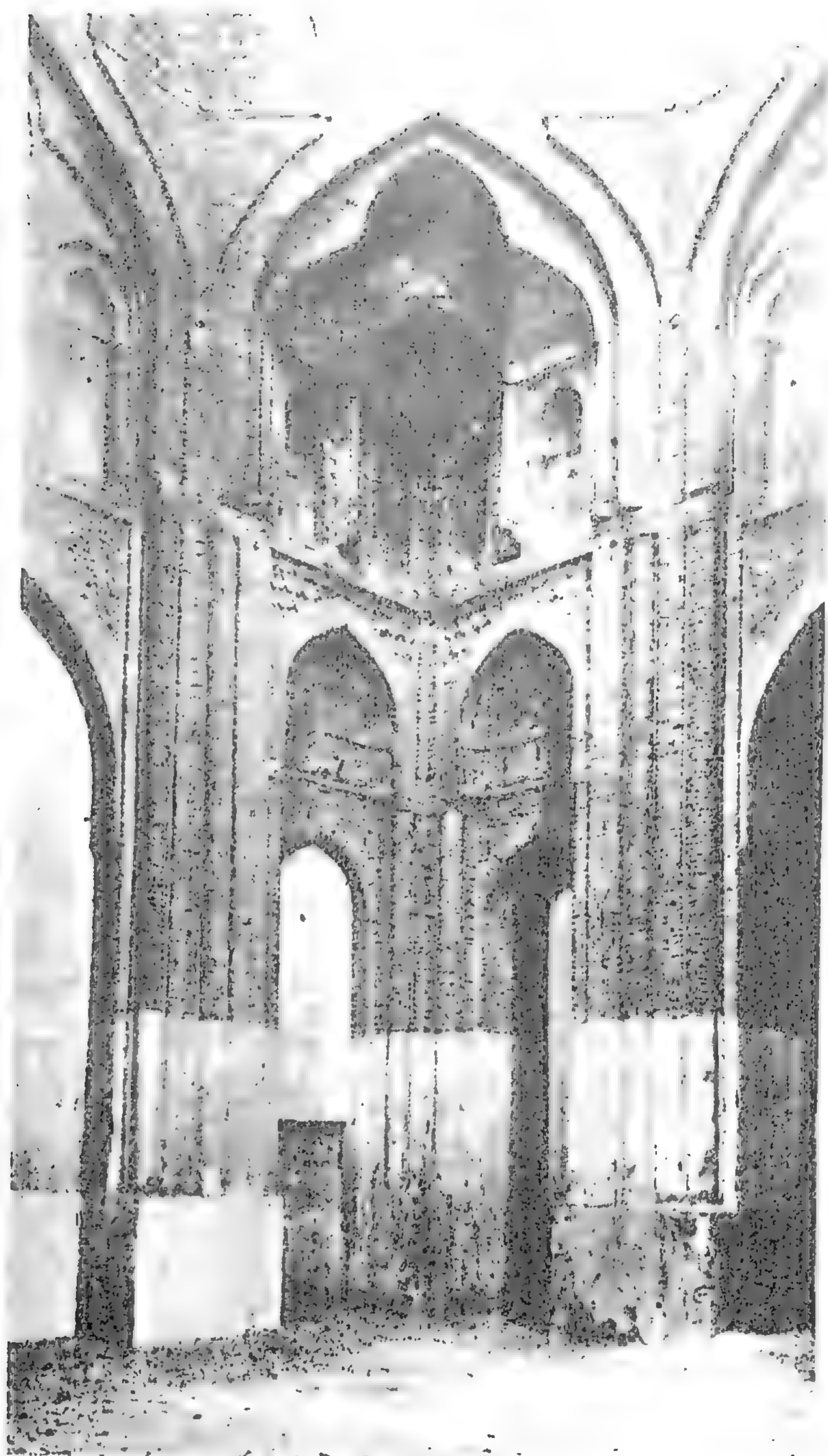


وتتجلى في القبة الصغيرة بالمسجد الجامع (لوحة ١٠٤ وشكل ٢٢، ٢٣) عبقرية المهندس المعماري في التعبير عن الارتفاع والصعود بالتكوينات المعمارية في أسلوب فذ فريد ، وذلك من ناحيتين ، أولاهما ناحية التعبير الشكلي بعمل الأكتاف الشاهقة الحاملة للخصائص التي تنتهي بعقود تلتف حول الخصائص وتعلوها وكأنها غصون متفرعة من جذع شجرة . وثانيتهما ناحية التعبير المعماري الذي يخلقه تصميم العقود على صفين في الأركان - كما يتضح من اللوحة - مما يضفي الإحساس بالقوة والصعود ، وذلك بالتحضير للعقد الأعلى بعقد يدونه تتجلى فيه القوة النابعة من سمك الجدار . كذلك يحمل الكتفان الكبيران عقد الخنصر الذي يعلو عقدي الجزء الأسفل مما يشد النظر صعوداً أكثر فأكثر ، كما تلعب المقرنصات داخل الخنصر الكبير المخوف دور تخفيف الحمل على النظر وعلى المبنى (٥٥) .

ألا ما أشبه هذه التكوينات في شفافيتها بتكوين البلورات التي تسرى فيها قوى الطبيعة خاضعة لقوانين أزلية تعمل على إضفاء أشكال البلورات ذاتياً ، على حين ينبع جمال قاعة القبة الصغيرة من استشفاف نفس القوانين الأزلية التي تخضع لها عمليات التشكيل الواعي التي تصل فيها حساسية الفنان إلى حالة الوجد الصوفي .

ويمثل مسجد شاه عباس بأصفهان (لوحات من ٢٤٢ إلى ٢٥١) ذروة العمارة الفارسية ، إذ تتوفر فيه الكمال الشفاف الذي يثني برهافة الوجدان الشائعة في كافة المبادئ الأساسية التي تقوم عليها العمارة الفارسية منذ أكثر من ألف عام ، هذا الوجدان الرهيف المنطوي على الإحساس بالتكعيب في فراغ الصحن الكبير ، وعلى دافع فطري نحو الضخامة ، وتوفر المعرفة لبلوغها . ولا غرو فإن روائع العمارة الفارسية كلها تبدو متوافقة الحجم مع المقياس ، مثالية التنسيق ، حيث العقود الفارسية المحيطة بالصحن ، العريقة في أشكالها ، البسيطة في تكوينها ، القوية في إنشائها ، الإيقاعية في تنظيمها ، إلى أن تقودنا البوابات الشاحخة صوب ذروة التكوين المنطقية . ومع أن القبة تعد من أكبر القباب حجماً إلا أنها من أرقها في منحنيات أسطحها ، كما ازداد تصميم المنارات الأسطوانية المستدقة أناقة ورشاقة ما ارتفعت ، على حين تسكب عمارة المدخل في وجداننا أغزر الإحساس بالهيبة والفضامة . والثابت أن الغلو في إضفاء الرقة على الأشكال المعمارية ، وتجاوز الحد في تناسق النسب يخلع عن المباني وقارها ، ومع ذلك يمثل مسجد شاه لحظة مثالية تتواءم خلالها القوة مع الرشاقة في توازن رصين ، فغدت الانتقالات جميعها عذبة سلسلة بعد أن ولّت حدة الانتقال التي نستشعرها في الحجرة الصغيرة المقبية بالمسجد الجامع ، واختفت بيوت عبادة السلاجقة الضخمة المهيبة ، فقد انبثقت منذ القرن الرابع عشر قوى جديدة هي قوى التناسق في النسب والتنظيم المحكم للتكوينات المعمارية الكبرى تجسدت مثلها بحق في مسجد شاه .

وقد يوجه البعض اعتراضاً على الكسوات المتعددة الألوان لجدران البناء وعلى التركيز على تنسيق هذه الزخارف حتى لتشدّ اهتمام المشاهد إلى الناحية الزخرفية وتصرفه عن الناحية



لوحة ١٠٤ - مسجد الجمعة [أو الجامع] بأصفهان
الركن الشرقي من القبة الصغيرة.

المعمارية ، غير أن سلامة النسب وصدق المقياس ورصانة الألوان تجعل هذه الزخارف تستقر وادعة في مكانها ومكانتها بالمبنى في ألفة وسكون وكأنها تباركه ، فيشعر المصلى أنه محاط بعالم روحاني من الألوان المضيئة تُكْمَل عزلة وتفصله تماماً عن العالم المادى الصاخب في الخارج ، وتلك هي الصفة الجمالية الدينية الرئيسية التي يُضيفها صحن الجامع .

ونرى التصميم المتعاقد أيضاً في مساجد القاهرة دون أن تدل الظواهر على أن الوقت الذي ظهر فيه وهو منتصف القرن الرابع عشر قد شهد علاقة واضحة بين العمارة المصرية والعمارة الإيرانية ، وهذا هو ما يدعونا الى ترجيح أن هذا الشكل لم يُنقل عن مصدر إيراني وإنما نبغ من عمارة المدارس السنيّة ذات المذاهب الأربعة . فجامع قايتباي وضريحه مثلاً (لوحات من ١٨٥ إلى ١٨٧) الذي أقيم عام ١٤٨٥ على وجه التقريب بإيواناته الأربعة وفنائه المركزى المغطى بسقف من الخشب وإن بدا أشبه بإحدى « قاعات » قصر من قصور المماليك الفخمة المنتشرة في القاهرة منه بيت من بيوت العبادة إلا أن أساس الفكرة في تغطية الصحن هي صغر مساحة الإيوانات بالنسبة لعدد المصلّين مما دعا إلى استخدام الصحن في الصلاة .

* * *

ومن أهم التغييرات التي طرأت على عمارة المسجد في الأناضول تغطيته بكامل مسطحه نظراً للظروف المناخية ، مما لا يسمح بنظام المسجد التقليدى ذى الصحن المكشوف ، بيد أن المهندس التركى احتفظ بفكرة التصميم المعماري التقليدى للمسجد ذى الصحن المكشوف بأن جعل مساحة الجزء الأوسط خالية من الأعمدة ، تفوق مساحتها مساحة الإيوانات ، وهو ما يجعل هذا الجزء وكأنه صحن مغطى بسماء رمزية .

وقد اختار المهندس التركى طراز القباب البيزنطية حتى تتيح له تغطية أكبر مساحة ممكنة ، وقد يسّر له ذلك وجود كثرة من البنايين المتخصصين في إنشاء هذه الأسقف بالمنطقة . كما أنه لم يختار القبة الساسانية [ذات الخناصر المعقودة] لارتفاعها الشاق وللمصاعب الإنشائية التي لم يكن يستطيع التغلب عليها بإمكاناته آنذاك . وهكذا شاع التصميم البيزنطى في أغلب المساجد الكبيرة باستنبول وغيرها من المدن الرئيسية في الإمبراطورية العثمانية .

كذلك ظهرت مبالغة الفنانين الأتراك في تزيين المحراب وواجهة الأبواب مما جعل البعض يشبهونه بفن « الباروك »^(٥٦) المفرق في الزخارف ، غير أن الواقع أن روحاً صوفية هي التي كانت وراء زخرفة باب المسجد بطريقة تميزه عن كل ما عداه بوصفه المجاز الروحي من الحياة المادية إلى عالم الروحانيات ، محققين ذلك بإسباغ نوع من الزخارف الكثيفة البديعة على واجهة الباب تذكى هذا الشعور الصوفي لدى الداخلين .

وتطورت هذه الزخارف في المعمار التركي بما يفوق كل ما هو معهود في فنون فارس ، فابتكر الفنان التركي قرب نهاية العصر السلجوقي (أواخر القرن الثالث عشر) أسلوباً جديداً في إعداد المحراب وتشكيله بصور مختلفة عن طريق استخدام القاشاني ذي الألوان الحية المسطحة [غير المجسمة] ، أو زخارف من الجص ذي اللون الواحد المطفأ أعدت بأسلوب النقش البارز ، وطوّق كل من هذين النوعين بإطار من زخارف هندسية أو نقوش كتابية تعبّر عن موضوعات نباتية سواء من القاشاني أو الجص . واستخدمت الحجارة في إقامة المباني الهامة ، وزينت الحوائط من الخارج بالبواكي ذات الطاقات القوسية والزخارف المشتقة من موضوعات هندسية أو نباتية أو حيوانية .

وقد ظهرت مستشفيات ذات طراز إسلامي يتجلى في أربعة بقيت منها ، هي قيصري (١٢٠٥) وسيفاس (١٢١٧) وديقرمجي (لوحات ٢٦٩ إلى ٢٧٣) (١٢٢٨) وأمازيا (١٣٠٨) . وقد شيدت المستشفيات بالقرب من المدارس والمساجد على مخطط يحاكي مخطط المدارس مع تغيير طفيف ، هو تحويل قاعات الدراسة في تصميم البناء المدرسي إلى حجرات ذات استعمالات طبية وعلاجية تتناسب مع طبيعة احتياجات المستشفى . وقد أحيات زخارف الأبواب ونقوشها الحجرية وشكلها الداخلي الوقور المستشفيات إلى تحف معمارية نادرة .

وتتميز العمارة في العصر العثماني - برغم ارتباطها بالتراث المعماري الإسلامي - بأنها استحدثت فناً جديداً مميزاً بذاته ابتداء من منتصف القرن الرابع عشر ، وبرغم استقرار أصوله ومعالجه الرئيسية في عصر بايزيد الثاني (١٤٨١ - ١٥١٢) فإنه مضى في تطوره سعياً وراء أشكال جديدة وصور وملامح مبتكرة .

والطابع الأساسي في فن العمارة العثماني هو القبة الوحيدة أو القباب المتعددة . وقد اتبع هذا الطراز في البناء بأشكال وصور متنوعة وبوحدات مختلفة ، واكتسب شيئاً فشيئاً أهمية بالغة حتى احتل مكانة رئيسية في إستنبول فيما بعد . ومنذ سنة ١٣٣٥ بدأت القبة التركية تتخذ طرازاً فريداً ، وكان الرواق الذي يسبق القبة عادة بمثابة اللون القومي المميز لفن العمارة العثماني .

ويحتل المسجد الأخضر في مدينة بورصا منزلة مرموقة في العمارة العثمانية . وقد استغرق بناؤه ما بين عامي ١٤١٩ ، ١٤٢٤ ، ولكنه لم يكتمل وظل بلا أبواب بعد أن توفي محمد الأول سنة ١٤٢١ ، وبالرغم من ذلك فإنه غاصّ بما يهر العين ، فحرا به مزخرف بالقاشاني وجدران شرفاته وإيواناته كذلك مكسوة ببلاط من القاشاني ومزينة بالأشكال المذهبة .

ويلي المسجد الأخضر مسجد أنشأه مراد الثاني سنة ١٤٣٦ بمدينة أدرنة عاصمة العثمانيين بأوروبا ، يتميز محرابه الفخم المتعدد الألوان بنقوش كتابية بالخط الثلث ، وتتجلى

التوريقات^(٥٧) بوضوح في بياض ناصع فوق خلقية زرقاء داكنة تحتشد بعناصر زخرفية ثانوية صفراء ، ولا تخلو هذه العناصر الزخرفية من ملامح صينية من القرن الرابع عشر غنية بنبات عود الصليب وزهور اللوتس ممتزجة بعناصر أخرى وافدة من الشرق الأدنى مثل شجر السرو والأغصان ذات الطابع الواقعي . وقد استخدمت هذه الصيغة الزخرفية نفسها في تزيين الأطباق والصحون والمشكاوات حتى نهاية القرن الخامس عشر فضلاً عن صبغ الطابع الإسلامي والعناصر التقليدية .

وقد أثر غزو القسطنطينية سنة ١٤٥٣ على الفن العثماني تأثيراً واضحاً أدى إلى العديد من التغييرات التي طرأت على المساجد المنوعة التي أنشئت في العاصمة الجديدة خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر ، مثل تحويل كنيسة القديسة صوفيا بعد الغزو على يد العثمانيين إلى مسجد ، الأمر الذي كان له وقعه البالغ على سائر فنون العمارة ، حتى أصبح مقصد كل المماريين لدراسة مصادر الجمال داخل قبة .

ويرجع الفضل إلى المهندس المعماري الفنان سنان باشا المنحدر من أب مسيحي (١٤٨٩-١٥٧٨) والملقب بميكيلانجيلو الأتراك في إدراك أبعاد البناء العظيم في مسجد أيا صوفيا وفي تطويع عناصره لمجارة الفن المعماري الإسلامي . واستطاع سنان أن يحقق هذا الهدف في مسجد «شهزاد» الذي بناه سنة ١٥٤٨ بإنشاء صحن رئيسي أوسط تعلوه قبة كبيرة وأربعة أنصاف قباب في أركانها الأربعة تسبح في الأنوار ، فغدت تحفته نموذجاً سار على هديه غالبية المماريين من بعده .

كذلك شيد هذا المهندس البارح مسجد السلطان سليم الثاني في أدرنة (لوحات من ٢٨٨ إلى ٢٩١) بذكاء وخيال نادرين . ونجح في بناء قبة قطرها واحد وثلاثون متراً ، وهي أكبر قليلاً من قبة أيا صوفيا ، رافعا قاعدة القبة الرئيسة فوق ثمانية دعائم متفادياً حجب المساحات الواقعة في الأركان الأربعة على العكس من التصميم البيزنطي ، وقد توصل إلى ذلك بخلق أربعة أنصاف قباب في الأركان لتحمل ثقل القبة ، وبذلك أصبحت المساحة الداخلية شاسعة متصلة بما يلائم التصميم التقليدي للجوامع الإسلامية (شكل ٢٤ ، ٢٥) . ويوحى المظهر الخارجي للمبنى بما فيه من وضوح التخطيط ومن التجرد من الزخارف الزائدة بهندسته الداخلية ، فالجزء الرئيسي من المبنى متماثل العناصر وينتهي إلى قبة كبيرة تحيط بها أربع منارات أنيقة .

وقد انعكست على قصور العثمانيين بالمثل مرحلة امتزاج العناصر المعمارية السلجوقية والعثمانية أول الأمر ، ثم مرحلة الابتكار والتطور المتميزة بخصائص وعناصر صينية الجذور . وإلى جانب المدارس والمساجد كانت ثمة عمارة خاصة بالأضرحة ، تشيد على صورة مبنى مرتفع مثنى الزوايا مسقوف فوق قاعدة مربعة الشكل ، وبينما يظل هذا المبنى خالياً يحتل القبر نفسه قبواً سفلياً . وإلى جانب الأضرحة أقيمت التكايا التي يسكنها

المتصوفون ، وقد بدأ هذا التقليد بوفاة شاعر الصوفية الأكبر جلال الدين الرومي سنة ١٢٧٣ وشاع من بعده .

وتشمل العمارة التركية مراحل ثلاثة : الأولى هي مرحلة القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، والثانية هي مرحلتها الذهبية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، والثالثة هي مرحلة التدهور وتبدأ من القرن الثامن عشر حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ، واشتملت المرحلة المبكرة منها على طرازين أساسيين هما المسجد ذو الوحدة الواحدة والمسجد المتعدد الوحدات .

المسجد ذو الوحدة الواحدة

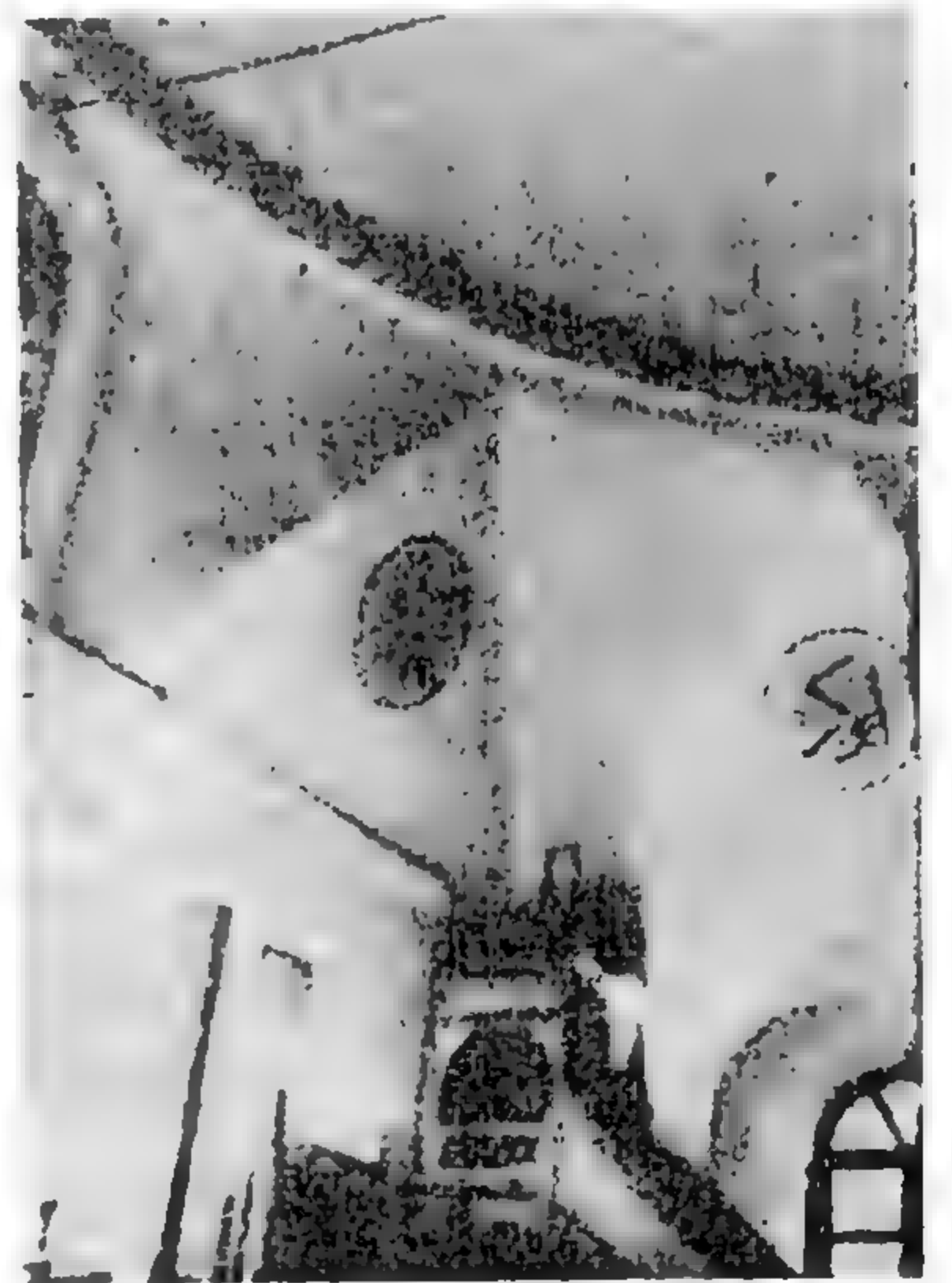
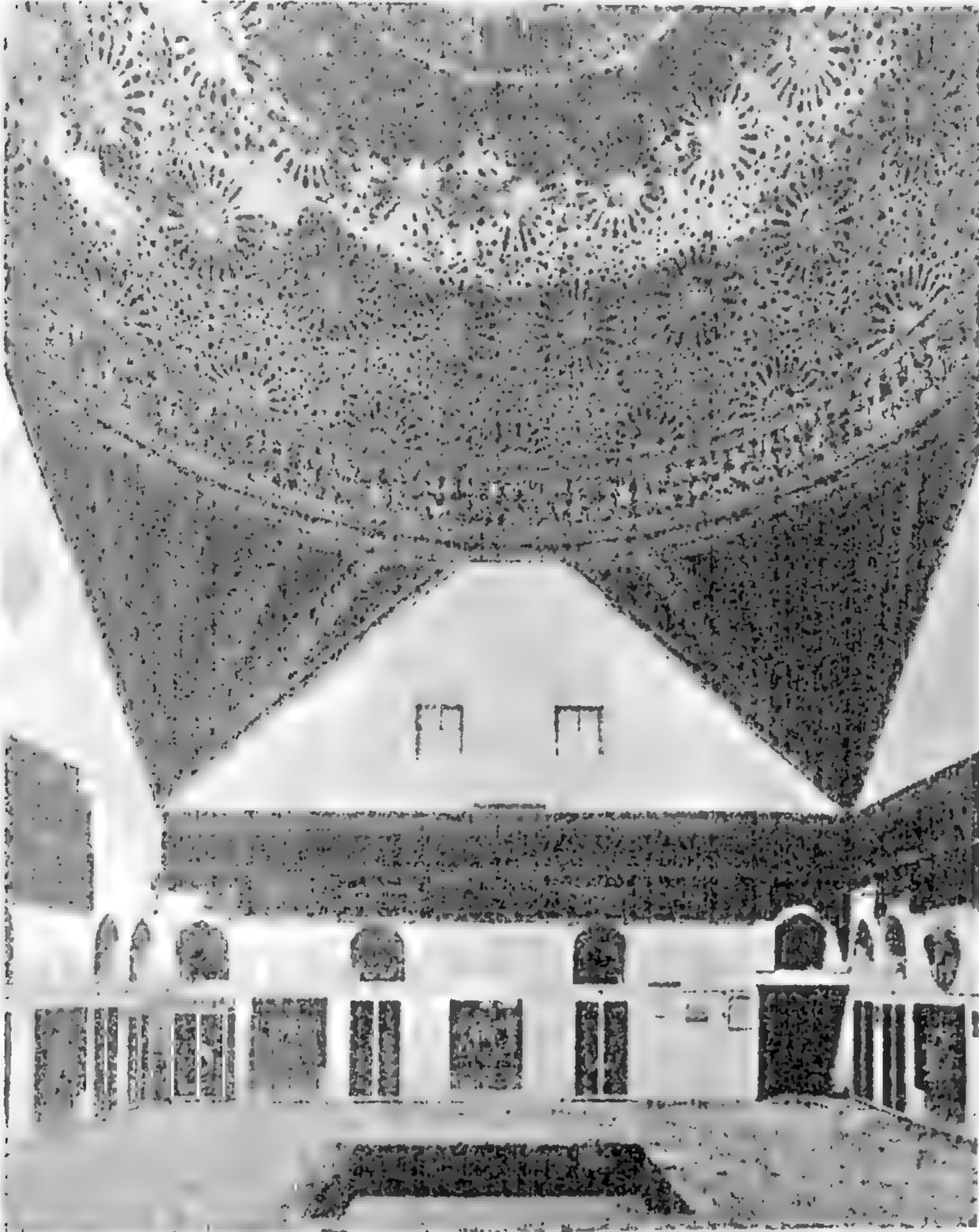
كان البناء المربع المقبب هو العنصر المعماري الأساسي خلال السنوات المبكرة من عهد العثمانيين ، تشيّد جدرانها عادة من الحجارة غير المصقولة التي تثبت بينها صفوف من مداميك الآجر ، ويتخلل سطح البناء فتحات النوافذ والأبواب التي لم تكن أشكالها تُضعف من صلابة الجدران أو ترقق من كتلتها .

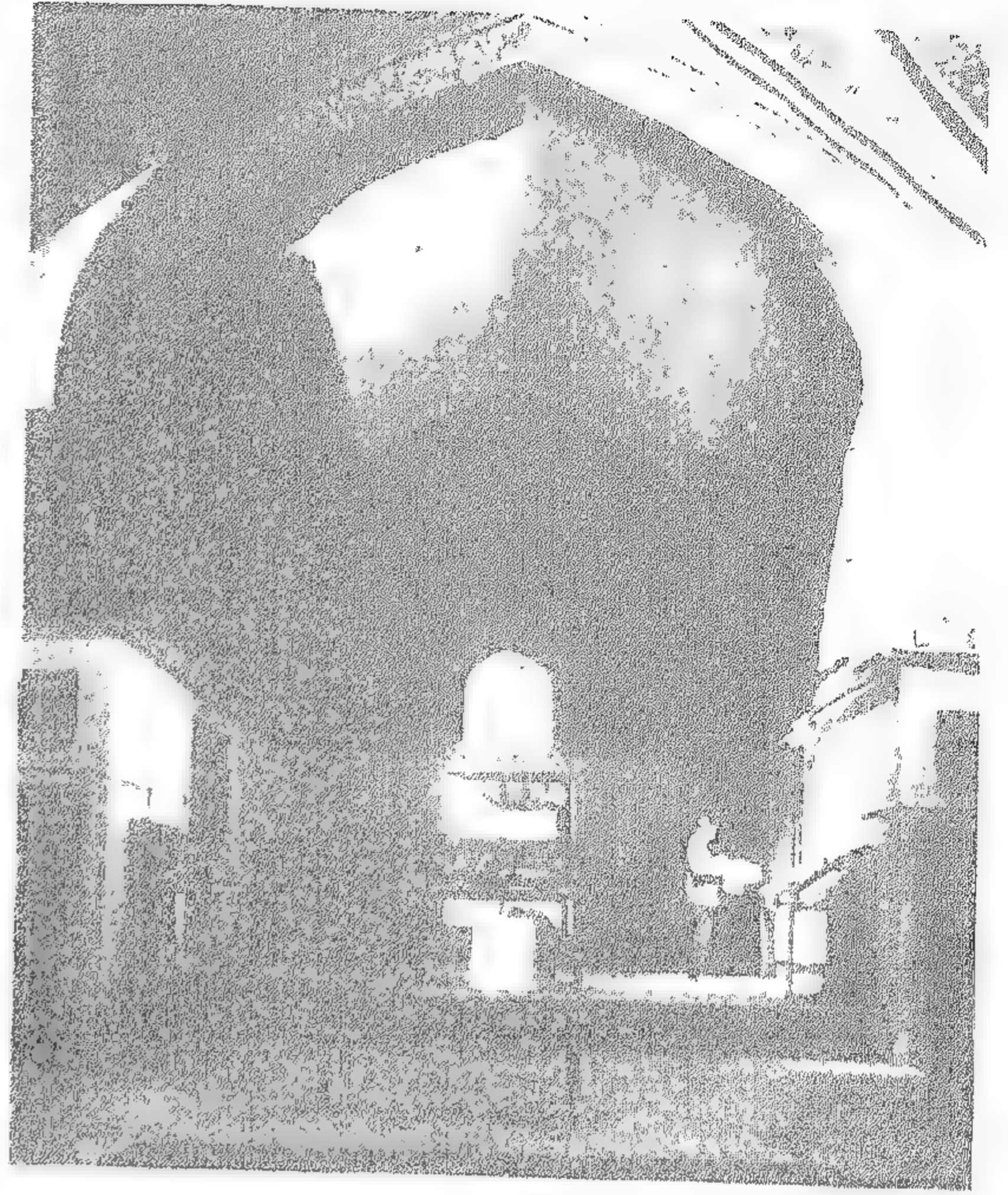
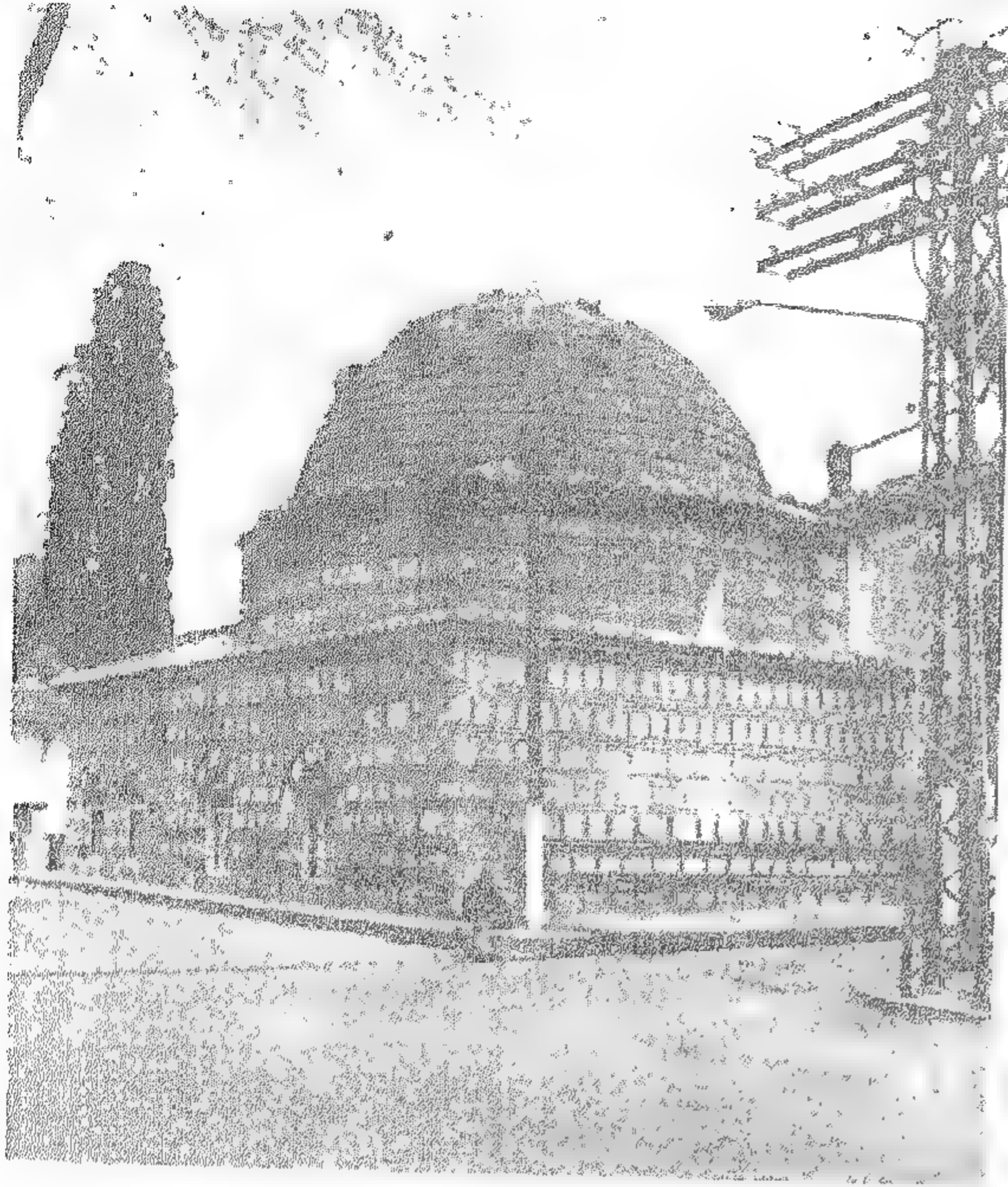
كان الشكل الخارجي للبناء بسيطاً خالياً من الزخارف التشكيلية ، تتخلل الجدران نوافذ مستطيلة معقودة . ولم يكن ثمة عنصر تشكيلي على سطح الجدران غير إفريز يدور في مداميك من قوالب الآجر المسطحة على شكل أسنان المنشار حول أعلى الجدران الأربعة ينتهي بها الجدار في إيقاع متناغم يتيح التقاء المبنى بالسما .

وقد انعكس الطابع الهندسي الصارم للسطح الخارجي على المسجد من الداخل ، فتحدّد فراغه بالأشكال الهندسية البسيطة كالمربع والدائرة والمثلث ، بينما تسيطر القبة تماماً على الفراغ وتشدّه نحو المركز . ويؤلف هذا البناء المربع المقبب بالإضافة إلى المدخل والمثدنة الكتلة الأساسية للمسجد ذو الوحدة الواحدة . ولا يعدّ هذا الطراز من المساجد البسيطة مميزاً للعمارة التركية في أوائل العهد العثماني فحسب ، بل كان كذلك طرازاً أثيراً خلال القرون الستة للحكم العثماني . ومازال يستخدم في تركيا حتى اليوم . وعلى حين كانت المساجد الأولى بسيطة خالية من التعقيد أصبحت بعد القرن السادس عشر غارقة في الزخارف التي تتنوع بين قطع الرخام الأثرية القديمة المحفورة ، وتيجان الأعمدة المعاصرة عند المدخل ، أو الكوابيل الزخرفية تحت شرفة المثدنة ، والمحراب البارز النقوش ، أو المنبر المشغول ، أو وسيلة الانتقال اللطيفة بين القبة المستديرة وبين الجدران المربعة ، مما يضفي الطابع التشكيلي على الجمود والصرامة المسيطرتين على جو المسجد من الداخل . وكان الانتقال من القبة الكروية المستديرة المشيدة من الآجر إلى القاعدة المربعة في المساجد الأولى ذات الوحدة الواحدة يتم بطرق ثلاث : فإما أن تتركز القبة فوق قاعدة مثمنة نتيجة

استخدام العناصر المعقودة ، أو العناصر المتدلية ، أو فوق عناصر إنشائية تتكون من مثلثات مضلعة تحمل المساحة المحصورة بين دائرة القبة والجدران المستقيمة عند الأركان الأربعة ، مثال ذلك مسجد علاء الدين ببورصة (لوحات ١٠٦، ١٠٥ وشكل ٢٦) ومدرسة قاراتاي بقونية (لوحة ١٠٧ ، ١٠٨ وشكل ٢٧) . وفي بعض الأحيان كانت هذه المثلثات المضلعة تحيط بالجزء الأدنى من القبة متخذة شكل الحزام ، مثال ذلك مسجد هاسي إزنيك (لوحة ١٠٩) .

وكان النظام الأخير هو النظام المفضل خلال القرن الرابع عشر ، وإذا كانوا قد استخدموا العناصر المعقودة أيضاً إلا أنهم نادراً ما لجأوا إلى العناصر المتدلية التي لم تصبح نظاماً أساسياً للعمارة العثمانية إلا في الربع الثاني من القرن الخامس عشر .





وكما ذكرنا من قبل كانت العناصر المعقودة والمتدلّية أساليب معروفة متداولة منذ القدم ، فنرى العناصر المعقودة في الأبنية الإسلامية المبكرة مثل المسجد الأكبر بالقيراون وقرطبة ومسجد الجمعة في أصفهان (القرن ١١) ، كما يرجع استخدام العناصر المتدلّية إلى زمان سابق وذلك في البازيليكا البيزنطية مثل كنيسة القديسة صوفيا (٥٣٢ - ٥٣٧) باستنبول ، غير أن المثلثات المضلعة التي اصطلح على تسميتها «بالمثلثات التركية» هي ابتكار تركي بحث انبثق في الأناضول .

ومن أهم نماذج المساجد ذات الوحدة الواحدة التي شيدت في مستهل القرن الرابع عشر مسجد علاء الدين في بورصة الذي يتكون من غرفة مربعة تعلوها قبة كروية ترتكز فوق ستة عشر مضلعاً مثلثاً ، وتتصب على مدخل البناء أربعة أعمدة تحمل تيجاناً بيزنطية . ويتكون سقف المدخل من قبة طويلة سوي سطحه يمتد بين الجدارين المتقابلين ، تتوسطه قبة صغيرة تظهر من الخارج أمام المدخل . وتتصب مثلثة من الآجر عند الطرف الشرقي للمدخل فوق قاعدة تجمع بين الآجر والحجارة . والراجح أن بدن المثلثة بما في ذلك دعائم الشرفة أصيلة لم تتناولها يد التجديد خلال العصور اللاحقة . وإذا كان الأمر كذلك فإن مثلثة علاء الدين بك في بورصة تكون أول مثلثة عثمانية بقيت حتى الآن (لوحات ١٠٥ ، ١٠٦ وشكل ٢٦)

- لوحة ١٠٥ - مسجد علاء الدين في بورصة بتركيا
 لوحة ١٠٦ - مسجد علاء الدين في بورصة بتركيا
 حيث ترتكز القبة فوق عناصر إنشائية مكونة من
 مثلثات مضلعة تحمل المساحة المحصورة بين دائرة القبة
 والجدران المستقيمة عند الأركان الأربعة
 لوحة ١٠٧ - مدرسة قاراتاي في قونية بتركيا من
 الداخل ١٢٥١ م
 لوحة ١٠٨ - مدرسة قاراتاي في قونية بتركيا من
 الداخل
 لوحة ١٠٩ - مسجد هاسي إزنيك في إزنيك بتركيا

الجامع ذو الوحدات المتعددة

إن كلا الجامعين ذى الوحدة الواحدة وذى الإيوان هما فى واقع الأمر من الجوامع ذات الوحدة الواحدة ، وبغض النظر عما ينطوى عليه البناء من مشتملات فإن المساحة الفعلية المخصصة للصلاة فيها محددة بوحدة إنشائية واحدة . وكذلك الأمر فى الجوامع ذات الإيوانات الثلاث أو الأربع حيث تستخدم أكثر من وحدة فى أغراض الصلاة ، ويكون الجامع الفعلى هو تلك الوحدة التى تشتمل على المحراب والمنبر . وعادة لا تكون الإيوانات الجانبية مجاورة للجزء الرئيسى المخصص للصلاة ولكنها تتصل به عن طريق بهو مركزى . وهكذا تكون المساحات المختلفة المخصصة للصلاة فى الجامع ذى الإيوانات المتعددة مجزأة وموزعة ، بدلاً من أن تؤلف مساحات متكاملة فى وحدة واحدة كما هى الحال فى الجوامع ذات الوحدات المتعددة .

والجامع العثمانى الكبير بناء ضخيم يتكون من وحدات عدة مقببة خصصت كلها للصلاة . وينقسم الجامع العثمانى المبكر ذو الوحدات المتعددة من حيث الفراغ والشكل الداخلى إلى نوعين : أولهما الجوامع المكونة من وحدات عدة متماثلة ، وثانيهما الجوامع التى تمتاز فيها وحدة أو وحدتان عن غيرهما . وكان عنصر التكرار بين الوحدات المتماثلة يضمن على الفراغ الداخلى جواً من السكينة . كما كان انفراد مساحة ما فى الجامع بوحدة أو اثنتين تميزتين يسبغ على البناء طابعاً جليلاً مؤثراً .

الجامع ذو الوحدات المتعددة المتماثلة

وفى عهد بايزيد الأول شيد الجامع الكبير فى بورصة عام ١٣٩٦ م ، وهو بناء مستطيل تتوسطه اثنتا عشرة دعامة مربعة تقسم داخله إلى عشرين وحدة متساوية تعلو كل منها قبة كاملة ، عدا واحدة مكشوفة تقع فى الصف الثانى بعد قبة المدخل الرئيسى مباشرة كأنها فناء داخلى (شكل ٢٨ ، ٢٩) ، وثمة نافورة تتوسط تلك الوحدة التى تنخفض عن مستوى الوحدات الأخرى بدرجتين ، يغطى أرضيتها بلاط من الرخام الأبيض بعكس أرضيات الوحدات الأخرى المغطاة بالبسط والسجاد ، وتنساب مياه النافورة إلى أسفل عبر مستويات ثلاثة ، وتقوم قباب الجامع الكبير فوق خناصر متدلّية «بندانتيف» ، يطوق كل منها من الخارج طبلية ثمانية الأضلاع ، ويتوسط كل ضلع من أضلاعها نافذة ، وتتساوى أقطار القباب جميعاً ، غير أن ارتفاعها يتفاوت بقدر يسير لا يكاد يلاحظه من الداخل ، وليس لجامع بورصة الكبير رواق للدخول بل يؤمه الناس من أبواب عدة . وتتصب المثلثتان فوق الركنين الشمالى الشرقى والشمالى الغربى (لوحات ١١٠ ، ١١١) .

لوحة ١١٠ - الجامع الكبير فى بورصة «أولكامى»
لوحة ١١١ - الجامع الكبير فى بورصة من الداخل .



الجامع الكبير ذو الوحدات المتعددة غير المتماثلة

وقد شيد المهندس يعقوب شاه بن سلطان شاه جامع بابيزيد الثاني في استنبول عام ١٥٠٥ ، وتتكون قاعة الصلاة وفناء النافورة المكشوف في هذا الجامع من مربعين متساويين متجاورين ، وتشمل قاعة الصلاة وحدة مركزية مقببة تتصل بها من الشمال والجنوب وحدتان مساحة كل منها نصف مساحة الوحدة المركزية ويعلو كل منهما نصف قبة ، ويمتد إلى الشرق والغرب جناحان فوق كل منها أربعة قباب صغيرة (شكل ٣٠) . وتستند القبة المركزية إلى خناصر متدلّية تقوم فوق أربعة دعائم يتوسط كل اثنين منها عمودان من حجر البورفير ، وتتصب مثلثتان أبعد ما تكونان عن القبة المركزية فوق طرفي المبنى وأجزاء الفناء المكشوف ذي النافورة . متماثلتان في الشكل متساويتان في الحجم .

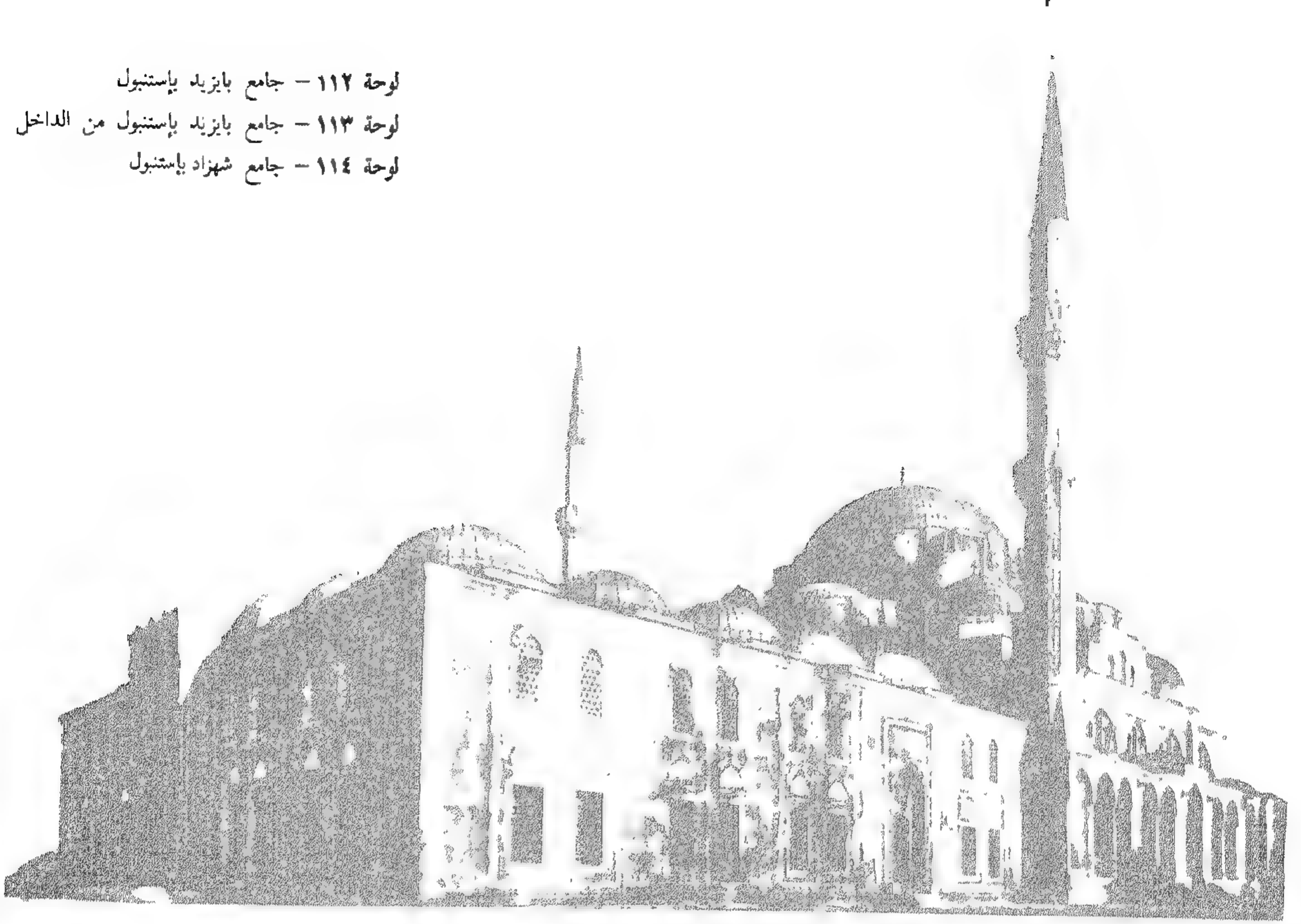


ويحيط بالفناء أربع وعشرون باكية تعلو كلا منها قبة كروية . وللجامع ثلاثة مداخل في منتصف كل ضلع من الأضلاع الثلاثة ، وتقع النافورة عند تقاطع المحورين المارين بمنتصف المداخل (لوحات ١١٢ ، ١١٣) .

وكان أول بناء كبير شيده المهندس سنان هو جامع شهزاد . ويتكون مثل جامع بايزيد من مربعين متكاملين متماثلين أحدهما فناء مكشوف والآخر قاعة للصلاة بالإضافة إلى مئذنتين رشيقتين تزينان الركنين عند التقاء الفناء بقاعة الصلاة . ويتوج قاعة الصلاة قبة ترتفع ثمانية وثلاثين متراً . وثمة أربعة أنصاف قباب ترتكز كل منها على حنيتين نصف دائريتين لتوزيع حمل القبة المركزية على الجدران الخارجية . ويستكمل الجزء العلوى من البناء تكوينه العام بعدد من القباب الصغيرة فوق الأركان الأربعة . وجدير بالملاحظة أن الدعام التي ينتقل إليها الثقل المباشر للقبة المركزية من خلال العناصر المتدلية «بندانثيف» قد روعي فيها ألا تكون كبيرة الحجم فتحجب الرؤية خلال الفراغ (الوحة ١١٤ ، ١١٥ ، شكل ٣١ ، ٣٢) .



- لوحة ١١٢ - جامع بايزيد باسطنبول
 لوحة ١١٣ - جامع بايزيد باسطنبول من الداخل
 لوحة ١١٤ - جامع شهزاد باسطنبول



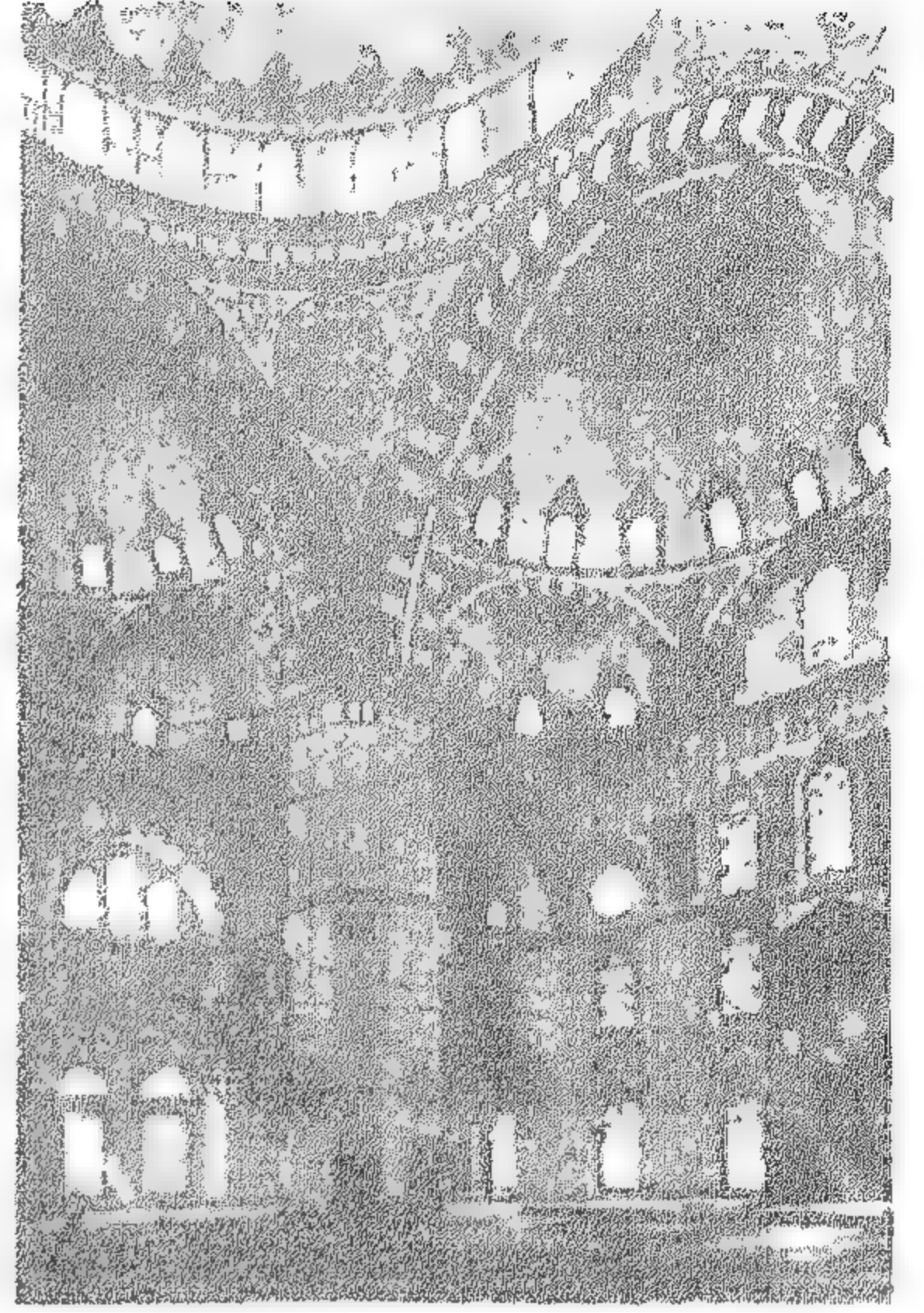
على هذا النحو تحطت العمارة العثمانية خلال القرن السادس عشر المسجد الجاف التصميم ذا الأقسام المستقلة المشتمل على وحدات مربعة مقببة متكررة ، إلى إقامة الجامع المتصل من وجهة النظر الفراغية و « المركب » من وجهة النظر الإنشائية ، تشد الانتباه إليه قبة تهيئ منها أنصاف قباب وحنيات نصف دائرية وقباب صغرى ، محققة بذلك التعبير المعماري العقلاني الذي ساد في منتصف هذا القرن بفضل عبقرية المهندس سنان . ومن أمثلة العمارة التركية الجديدة بالعرض في هذا الصدد . مسجد محمد على بالقلعة في القاهرة (لوحة ١١٦) التي بنيت على تل يشرف على المدينة ، وكانت في بادئ أمرها حصناً للحاكم أكثر من كونها قلعة لرد الغزاة ، حتى قال فيها أحد الرحالة ممن زاروا القاهرة في القرن السابع عشر : « ما أشبه القلعة بقاعدة ملك لما يستتب فيه السلام ، منها بمعقل لصد هجمات الغزاة في حرب حقيقية » ، على حين تبدو القلعة في عصرنا الحاضر ، بعد التطور الذي لحق أسلحة القتال ، كأنها مارد قد أخذ إلى النعاس . ويتصدّر مبنى القلعة ذلك الميدان الفسيح الذي شهد كل أحداث المعارك الدامية التي صاحبت تاريخ الممالك ، والتي

انتهت بمذبحة القلعة ، وأنهت عهدهم ، كما تقاطرت عليه في فترات السلام العروض العسكرية ونصبت فيه الاحتفالات والمآدب تكريماً للسلطين والسفراء .

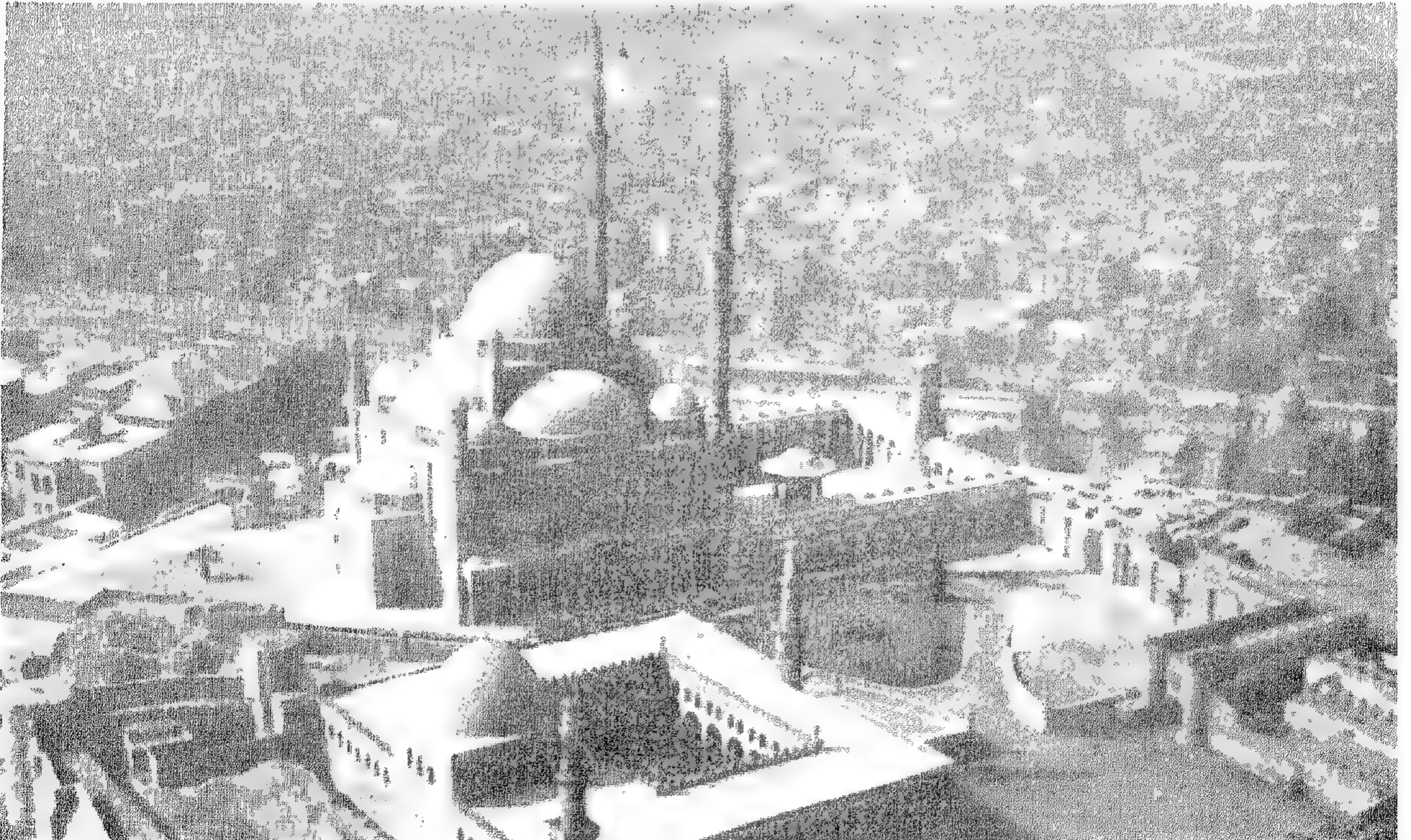
وكانت تجاوره حديقة قصر السلطان التي تعادل الميدان مساحة ، ينهض في وسطها على منصة مرتفعة جوسق تحمله أعمدة ، تحوطه نباتات خضراء ، وتكتنفه ظلل من القماش تدفع عنه حرارة الشمس ، ويتدلى من كل عمود قفص يحوى طائراً صغيراً مفرداً . وتحفل الحديقة بأشجار الرمان والبرتقال والموز والتفاح والكمثرى والتين والأعناب والرياحين وغيرها من الغروس والأشجار .

وفوق التل المشرف على هذا الميدان الضخم ، يربض مسجد محمد على أشبه ما يكون بسفينة عملاقة تشرئب صواربها السامقة المتوهجة بالأضواء وكأنها تحاول المروق إلى السماء ، على حين تجثم القباب فوق المبنى وكأنما تشده إلى الأرض وتزيده بها رسوخاً والتصاقاً .

ويسحر هذا المنظر مشاعر جاستون قيت فيفجر شاعريته المتدفقة ليقول : « هنا أخالني أحتل مكاني من مدرج مشرف على مسرح المدينة ، مسرح غارق في نوريه البصر ، تربط بين طريقه الشمال والجنوبي مآذن أضرحة السلاطين الممالك ، وتشمخ أمامي مدرسة السلطان حسن في اعتداد وخيلاء ، وإلى جوارها كتلة من المنازل تمتد إلى مالا نهاية . لنطلق لأبصارنا العنان تجوب أنحاء الريف الأخضر الممتد وراء المدينة بعيداً عن شط النهر ، ومن ورائه الأهرام وكأنها بقع صغيرة متناثرة على صفحة الأفق . وتجذب أنظارنا آلاف الأبنية البيضاء . وما تضمنه من بقايا آثار وأطلال ومقابر وقباب لا حصر لها ومآذن زاهية الألوان . غابات من الأبراج تشير بأصابعها إلى السماء ، تتناثر في كل مكان فوق كتل من المكعبات » (٥٨)

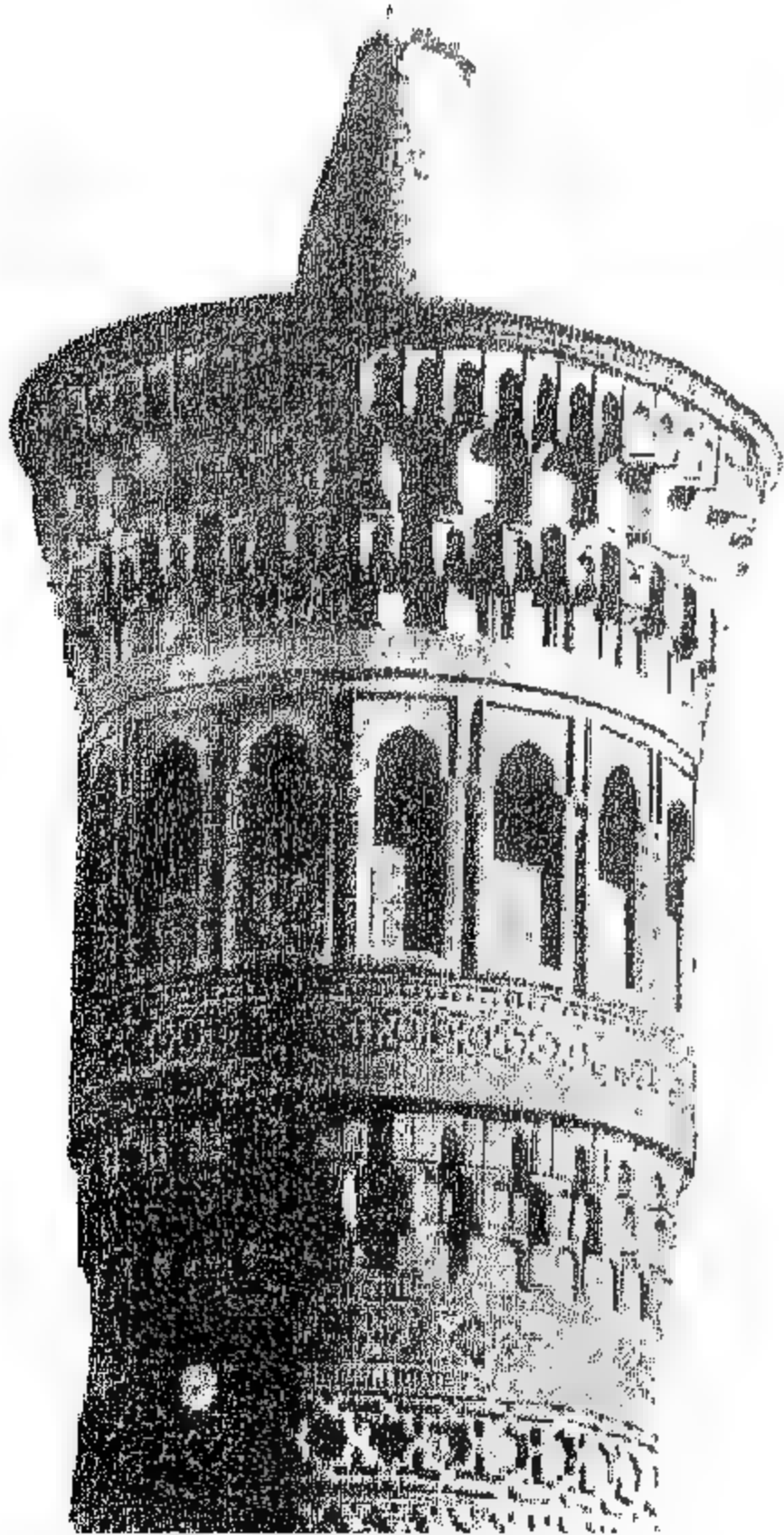


لوحة ١١٥ - جامع شهزاد باسطنبول من الداخل
لوحة ١١٦ - مسجد محمد على بالقلعة وفي مقدمة الصورة مسجد الناصر بن قلاوون . ويتجلى بوضوح الفارق بين المساجد المملوكية ذات الصحن الداخلي المكشوف والمساجد التركية ذات الصحن الخارجي المكشوف تحيط به البائكات .





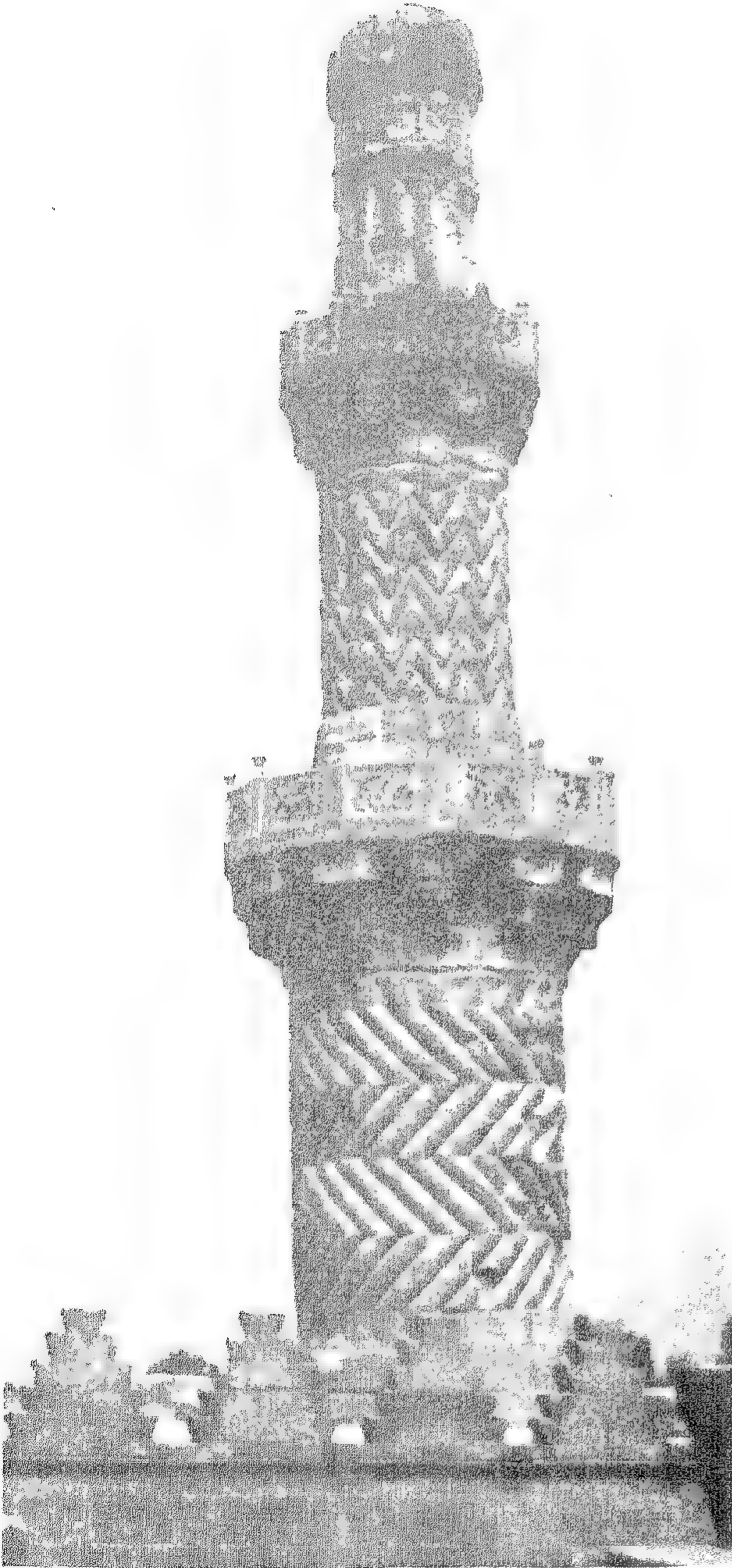
لوحة ١١٧ - مئذنة كلان ١٢٢٧ م
لوحة ١١٨ - مئذنة كلان (تفصيل)



تصدّر المآذن المعالم البارزة المميزة لعمارة المساجد الإسلامية ، ولعلها لأهميتها قد تطوّرت على مر الزمن في تلقائية طليقة منذ الأذان الأول في الإسلام الذي ردّده بلال بن رباح من فوق موقع مرتفع ، حتى المآذن الشاهقة النحيلة الصاروخية الشكل ذات لشرفات المألوفة في نهاية العصر التركي . وقد اعتقد الناس أن مئذنة القصر الأموي المعروف باسم قصر «الحير الغربي» والتي ترجع إلى أوائل القرن الثامن كانت برجاً فأطلقوا عليها اسم «برج النصر» ، كما فعل آخرون كذلك بمنارة المسجد الغزنوي في أفغانستان فأسموها «برج مسعود» (لوحة ٢٣٠ (٥٩)) على أن بعثة الحفائر الإيطالية قد أثبتت سنة ١٩٥٩ أنها منارتان لمسجدين ، وتلتصق كل منهما بمسجدها وليست مجاورة له فقط كما توهم البعض . والمنارة الوحيدة التي يجوز أن تشبه «برج النصر» هي «قطب منار» في دلهي (لوحة ١) لأنها تحمل نقشاً بالسنسكريتية يسجل انتصارات سلاطين بني تغلق .

وقد حظيت المآذن عامة باهتمام بالغ في زخرفتها التي تنوعت تبعاً لتنوع مواد بنائها واتخذت أساليب متعددة ، منها الآجر المصبوب في قوالب متنوعة الأنماط جُمِلت فيما بعد بالترجيح الأزرق أو الأسود . وقد استخدمت هذه الطريقة لأول مرة في مئذنة كلان في بخارى عام ١١٢٧ (لوحات ١١٧ ، ١١٨) ثم ما لبثت أن انتشرت في أماكن كثيرة أخرى ، كما ازدادت المآذن كذلك بالأفاريز الحجرية والقوالب التي تشتمل على تكوينات زخرفية هندسية دقيقة الصنع رفيعة الذوق مثل مئذنة الجامع الكبير في حلب التي ترجع إلى أوائل القرن الثاني عشر ، أو بالأشرطة المتعددة التي تفصل بينها شرفات ذات كوابيل (٦٠) ، ولكل شريط منها زخرفة مختلفة عما يزين الشريط الآخر ، وهو ما طبق في زخرفة مآذن القاهرة مثل مئذنة جامع محمد الناصر بالقلعة سنة ١٣٣٠ (لوحة ١١٩) ؛ وثمة ظاهرة غريبة نجدها في الأناضول ، فبالرغم من أن السلاجقة قد بلغوا في فنون النقش على الحجر شأواً لا مثيل له من الفخامة والترف إلا أنهم تركوا مآذنهم عارية عن أي زخرف .

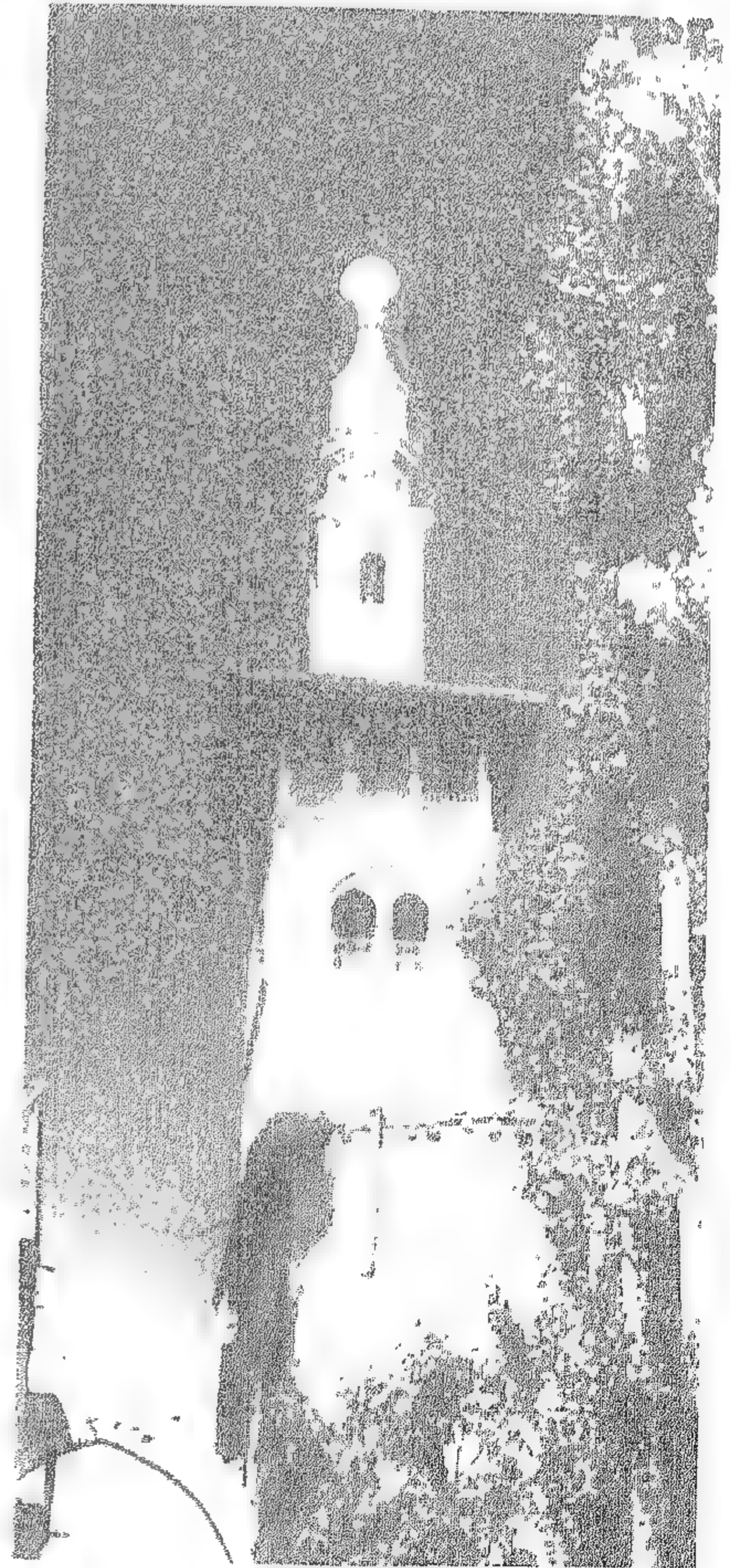
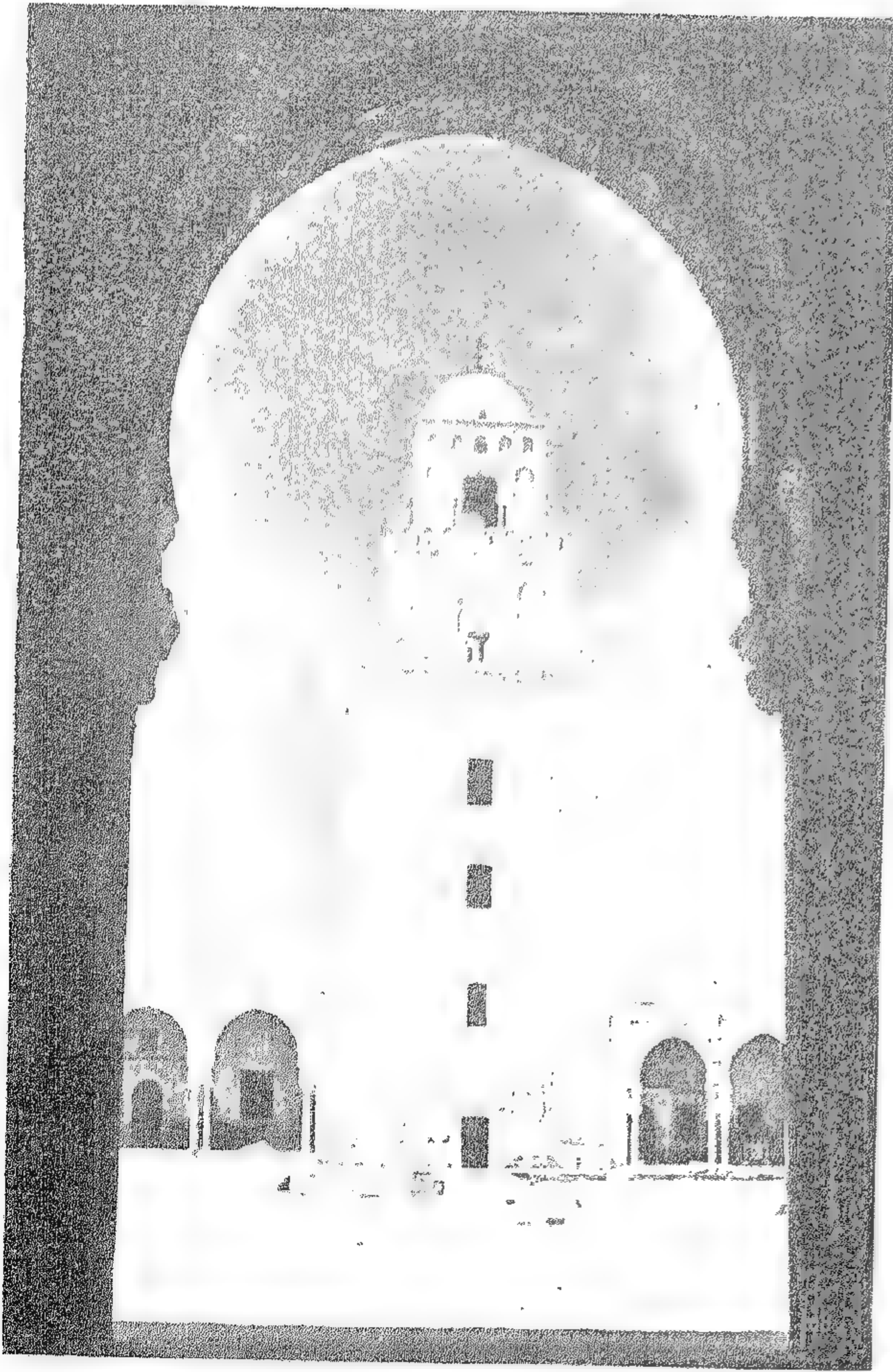
وكانت المآذن مربعة الشكل في كل من سوريا والأندلس وشمال أفريقيا ، وكذا في العصور المبكرة أيضاً في العراق وإيران ، ثم ما لبثت أن أصبحت حلزونية الشكل في سامرا والفسطاط أسوة بما كانت عليه الزيقورة في سومر وبابل . ثم ظهر طراز أسطواني مستدق الطرف في إيران والعراق والأناضول والإمبراطورية العثمانية ، على حين آثرت مصر المملوكية التنوع المركّب . وليس ثمة طراز مُلتزم بعينه في تشييد المآذن ، كما أنه ليس ثمة مكان محدد لموقع المئذنة من المسجد فقد تكون جزءاً من المبنى نفسه كما هو الحال في دمشق والقيروان وقرطبة ، وقد تكون قائمة بذاتها على مقربة من المسجد كما هو الحال في سامرا والفسطاط والمساجد السلجوقية في إيران (شكل ٤) .



لوحة ١١٩ - منبذة جامع الناصر محمد بالقاهرة
لوحة ١٢٠ - تطور مآذن القاهرة .
(أ) منبذة من الجامع الأموي بدمشق .
(ب) منبذة جامع القيروان .

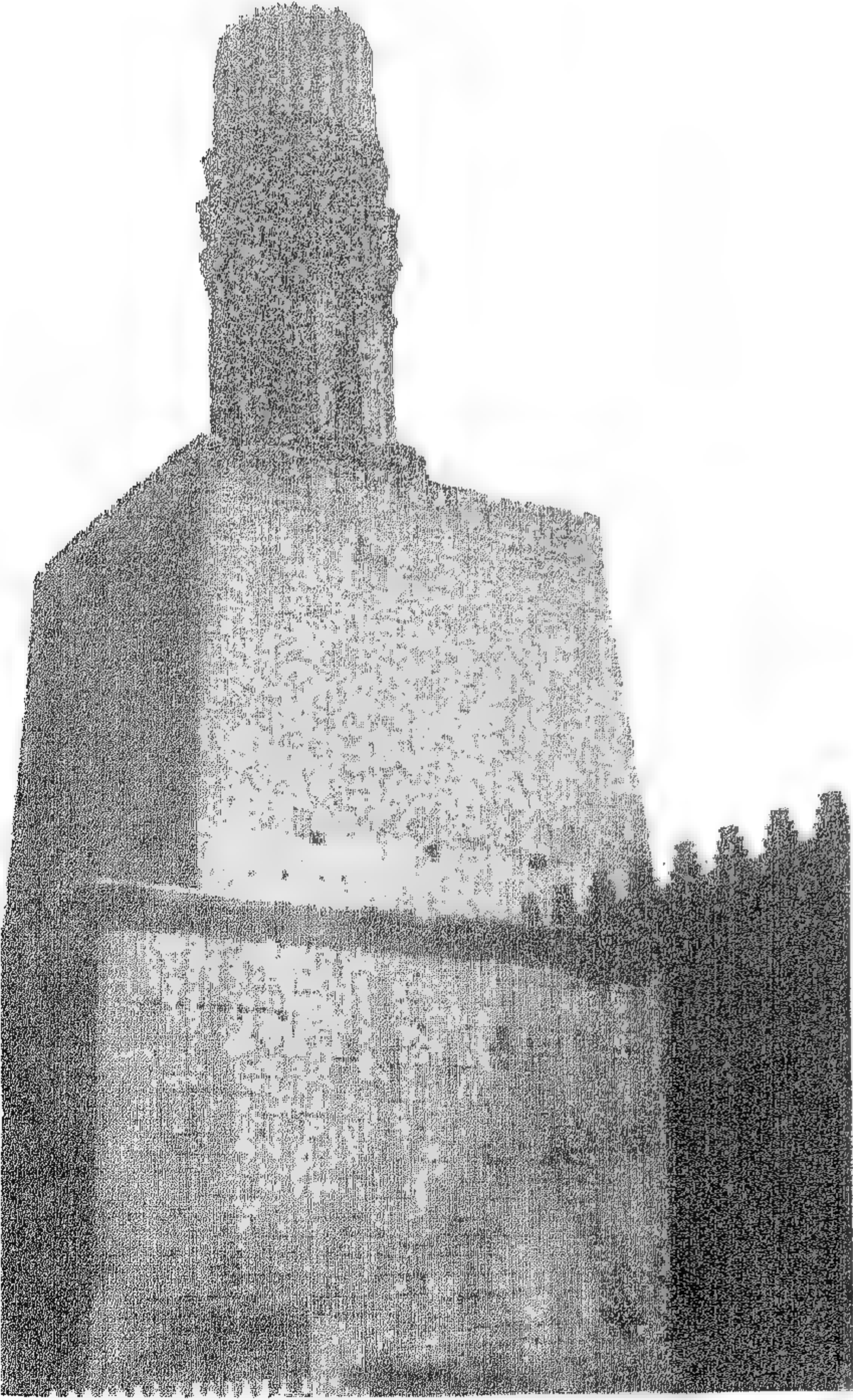
وفي عهد السلاجقة [النصف الثاني من القرن ١٣ الميلادي / ٧ الهجري] كانت ثمة مئذنتان تكتنفان بوابة مدخل مسجد قونية فضلا عن مدارس عدّة بالأناضول ، ولعل هذه الظاهرة الصرحية قد استوحيت من النماذج الإيرانية . وعلى أية حال فلقد كانت المآذن المزدوجة -- خلال عصور الأيلخانات والتموريين والصفويين بإيران -- فوق أبواب المداخل وإيوانات الحرم . وظهرت في عهد العثمانيين ثلاث وأربع مآذن بل ستة فوق المساجد ذات الشأن .

واتخذت المآذن المبكرة التي أطلق عليها اسم الصومعة شكل الأبراج المربعة على غرار أبراج الكنائس السورية . وقد طال الجدل بين العلماء حول الأصل المعماري الذي اشتقت منه المئذنة ، فذهب البعض إلى أن منار الإسكندرية [فاروس] هو النموذج الذي احتذته المآذن ، على حين دحض البعض الآخر هذه النظرة وعلى رأسهم كريزويل الذي ارتأى أن



المآذن الإسلامية نشأت في الشام في أثناء الخلافة الأموية محاكية الأبراج المسيحية المربعة السائدة في سوريا من قبل الفتح الإسلامي ، والمستمدة بدورها من أبراج المعابد الوثنية المربعة ، مدللا على صحة رأيه بعبارة أوردها المقدسي تفيد أن مآذن سوريا كانت كلها مربعة .

وتتكون المئذنة السورية التي فرضت وجودها قروناً عدة من بدن مربع يرتفع من القاعدة إلى قرب القمة مثل « المئذنة الشمالية » التي شاهدها المقدسي والتي احتلت مكانها الآن مئذنة العروس (لوحة ١٢٠ أ) . وقد انتقل الطراز السوري من الشام إلى مصر وبلاد المغرب والأندلس كما نشهد في مئذنة سيدي عقبة بالقيروان التي شيدها والي إفريقية استجابة

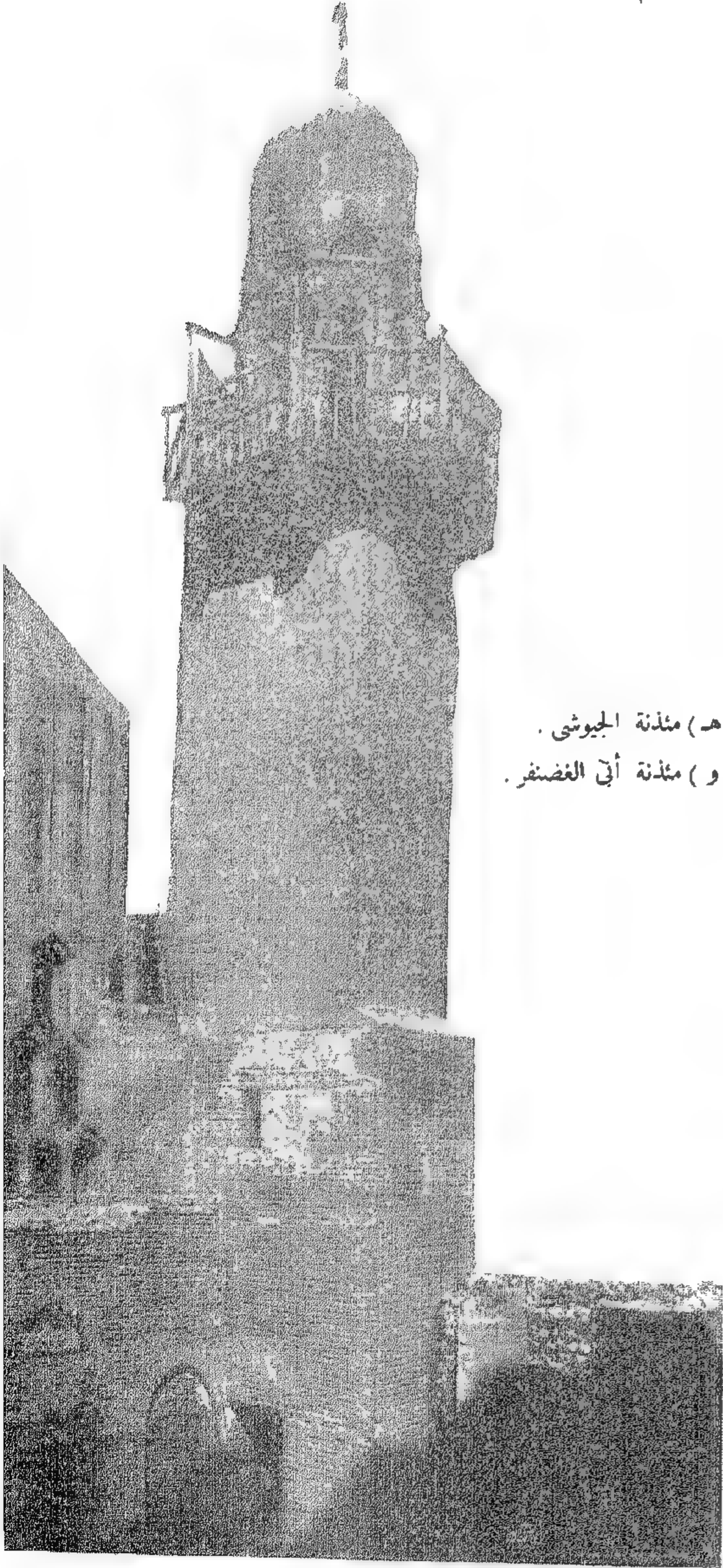


(ج) مئذنة جامع ابن طولون .
(د) مئذنة الحاكم بأمر الله .



لأمر الخليفة هشام (٧٢٤ - ٧٤٣) (لوحة ١٢٠ ب) .

وكان عبد الرحمن الداخل مؤسس دولة الإسلام بالأندلس هو أول من شيد طراز المآذن السورية في مساجد إسبانيا . ومع أن الأذان كان متبعاً في عهد رسول الله عليه صلاة والسلام إلا أن المآذن التي نعرفها اليوم كانت ماتزال في طيّ الغيب . فظل الناقوس يستخدم في جامع عمرو بالفسطاط للإعلان عن صلاة الفجر حتى عام ٦٧٣ م حين أمر الخليفة معاوية واليه على مصر بتوسيع الجامع وتشيد صوامع للأذان ، فشيد الوالي أربع صوامع على أركان الجامع كانت هي الصورة الأولى التي انبثقت منها مثذنة المستقبل المشرقة إلى السماء ، محاكيا مآذن الجامع الأموي بدمشق مركز الخلافة الذي ضم أربعة



(هـ) مثذنة الجيوشي .
(و) مثذنة أبي الفضل .



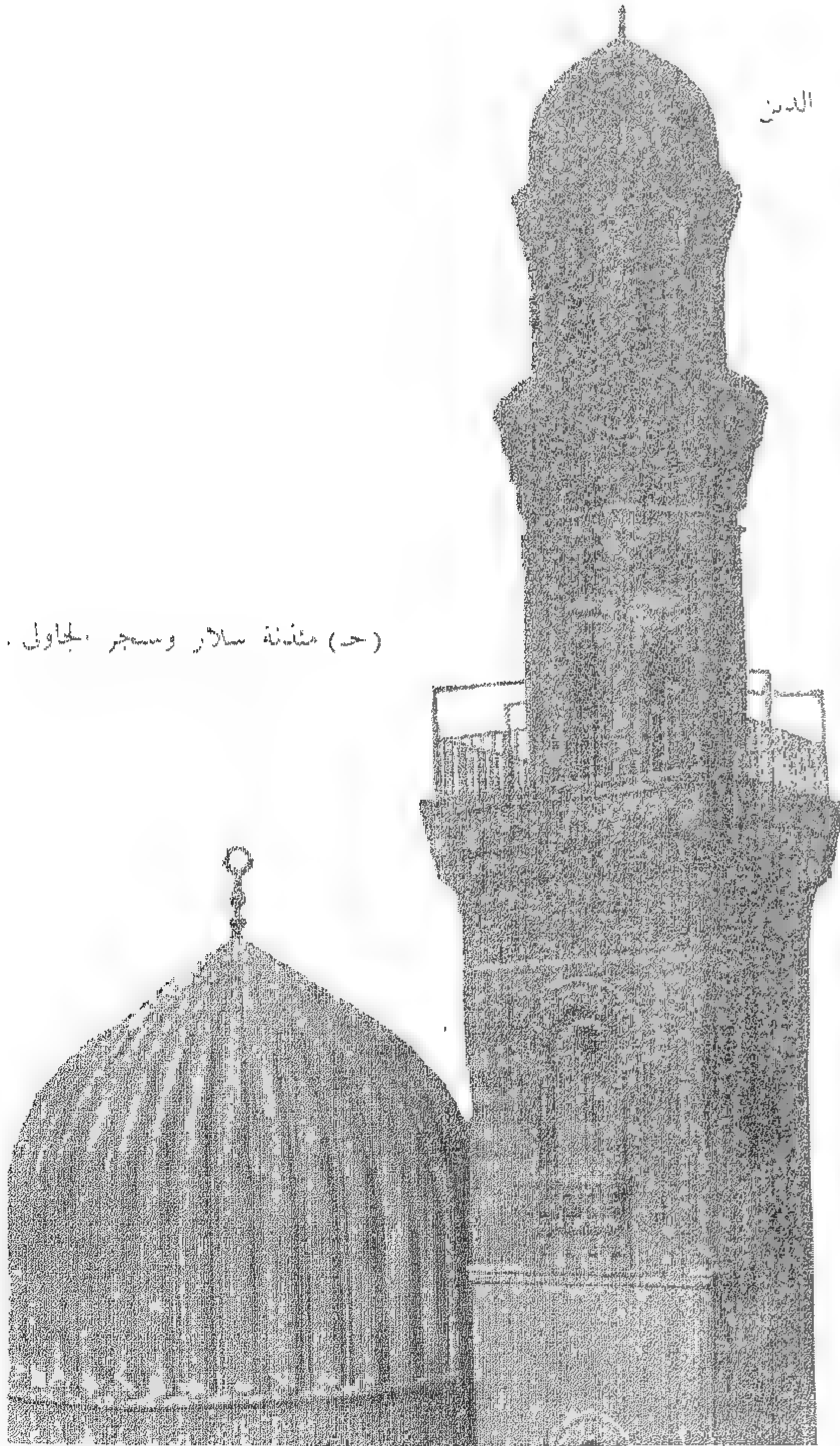
أبراج مربعة الشكل محدودة الارتفاع على أركان المسجد الأربعة ، حيث يصعد المؤذن عن طريق درج خاص خارج المسجد ليطلق نداءه المدوي : حىّ على الصلاة ، حىّ على الفلاح .

ولم تكن المآذن المصرية حتى ذلك الحين قد ابتدعت لنفسها طرازاً إقليمياً بل كانت تحاكي النماذج الشامية ، إلى أن تحررت من أسر هذه التأثيرات وشرعت في تكوين طرازها المميز. وأقدم المآذن الباقية لنا هي مثدنة مسجد ابن طولون (لوحة ١٢٠ ج) التي تتكون من قاعدة مربعة من الحجر تقوم عليها ساق أسطوانية يلتف حولها من الخارج درج حلزوني شبيه

(ز) مثدنة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب .



(ح) مثدنة سلاار وسجهر الجاولى .

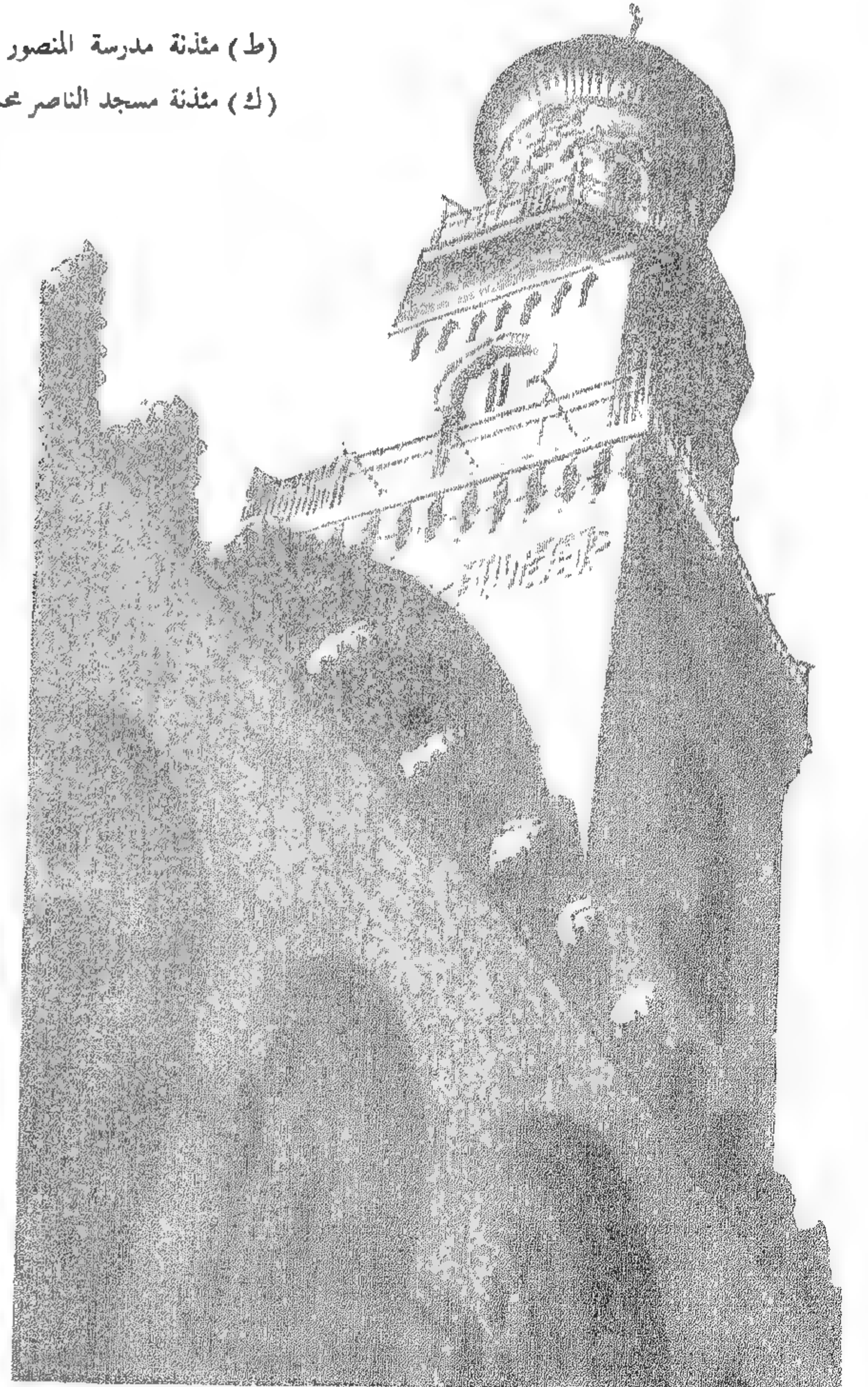


بالمثدنة الملوية بسامراً في العراق المشتقة من الزيقورة السومرية القديمة ، يؤدي إلى طابقين مئمين يعلوان الساق الأسطوانية ، تتوسطها شرفة تستند إلى إفريز من المقرنصات ، ويقل ارتفاع الطابق العلوى المئمن الذى تتوجه قبة مضلعة عن الطابق الأدنى . وعلى حين يذهب البعض إلى نسبة المئدنة كلها إلى مؤسس المسجد ، يعتقد البعض الآخر أن طراز الطابقين المئمين ينتمى إلى عهد المالك اللاحق ، وأن السلطان لاجين هو الذى شيد هذين الطابقين عندما قام بتجديد بناء المئدنة عام ١٢٩٦ .

وحفظ لنا الزمن مئذنتي جامع الحاكم بأمر الله الفاطمى وإن اختلفتا عما كانتا عليه في مبدأ الأمر بما أدخله بيبرس الجاشنكير من إصلاحات في أعقاب الزلزال الذى دمر قتي

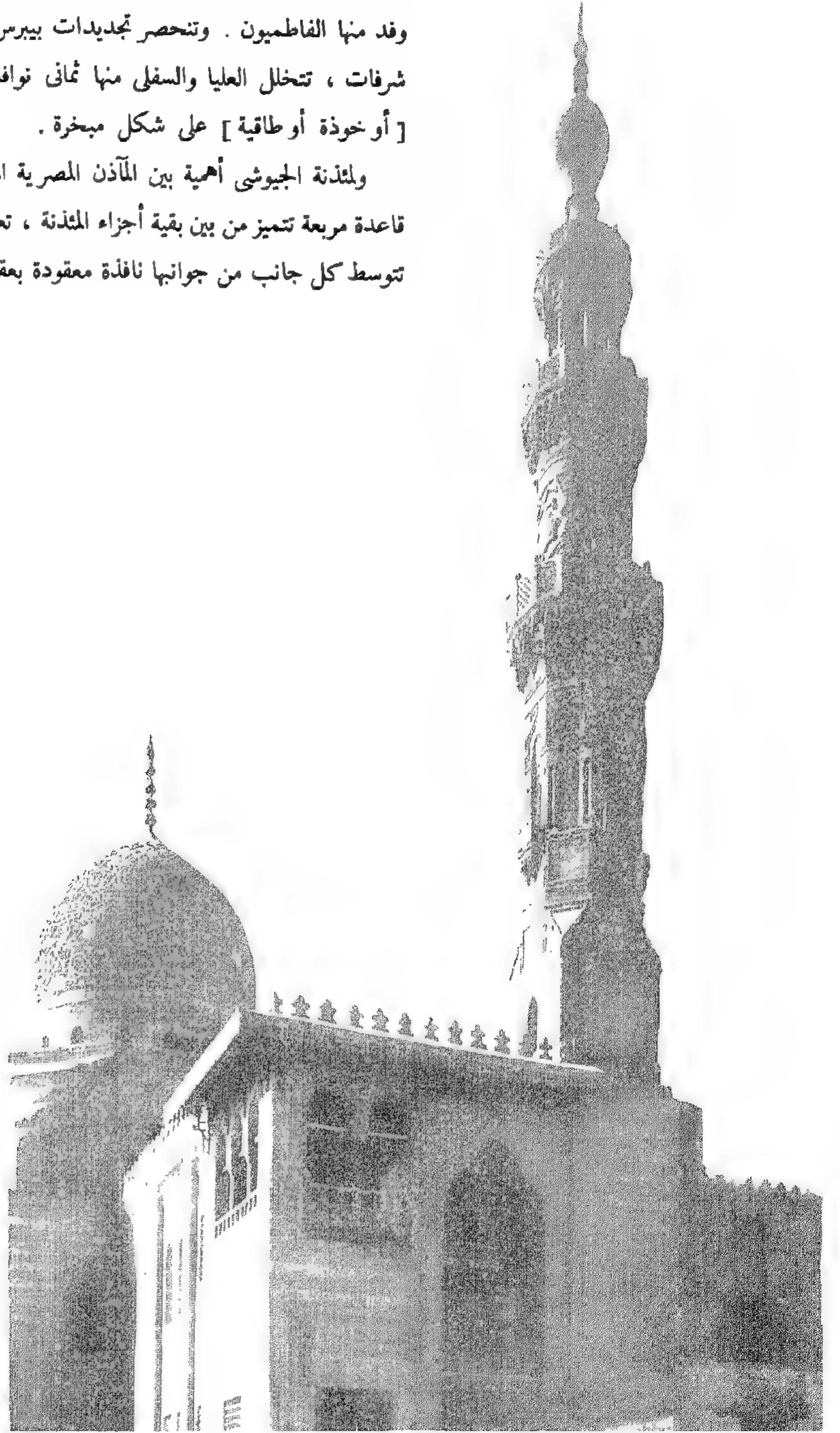
(ط) مئدنة مدرسة المنصور قلاوون .

(ك) مئدنة مسجد الناصر محمد بالبحاسين .



المئذنتين عام ١٣٠٣ . وتتكون المئذنة الشمالية ١٠٠٣ م (لوحة ١٢٠ د) من بدن أسطوانى طويل يعلو قاعدة مربعة ذات ميل هرمى خفيف على غرار القواعد المربعة لمآذن المغرب التى وفد منها الفاطميون . وتنحصر تجديدات بيبس فى باقى أجزاء المئذنة التى زوّدها بثلاث شرفات ، تتخلل العليا والسفلى منها ثمانى نوافذ تفصلها المقرنصات ، وتتوج المئذنة قبة [أوخوذة أوطاقية] على شكل مبخرة .

وللمئذنة الجيوشى أهمية بين المآذن المصرية المبكرة (لوحة ١٢٠ هـ) وهى تتكون من قاعدة مربعة تتميز من بين بقية أجزاء المئذنة ، تعلوها غرفة أصغر حجماً مشطوفة الأركان ، تتوسط كل جانب من جوانبها نافذة معقودة بعقد مدبب ، ويتوج السطح العلوى للقاعدة



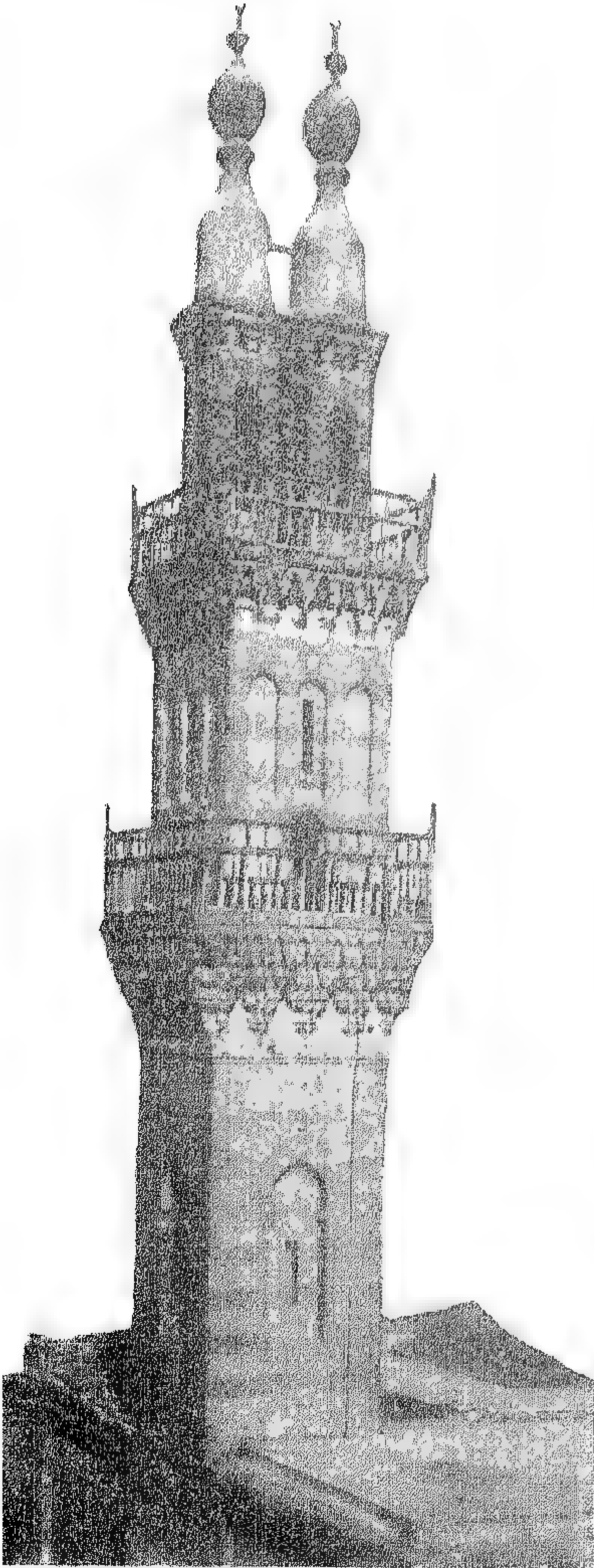
(ل) مئذنة السلطان قايتباى .
(م) مئذنة قانيباى الرماح .

المربعة صفان من المقرنصات لعلها كانا يحملان سياج الشرفة ، ويعلو الغرفة طابق مئمن تتوسط كل ضلع من أضلاعه نافذة معقودة ، وتتوج المئذنة قبة من الآجر على شكل المبخرة . وتكمن أهمية مئذنة الجيوشى فى أنها أقدم نماذج الطراز المصرى للمآذن المعروفة باسم مئذنة المبخرة الذى شاع استخدامه حتى منتصف القرن الرابع عشر . وما لبثت يد التطوير أن تناولت عناصر المئذنة منذ تشييد مئذنة الجيوشى ، فإذا بالتفاصيل الزخرفية تزداد غزارة ، وإذا بنسب طوابق المئذنة تكتسب المزيد من الرشاقة ، فيستطيل الطابق العلوى المئمن فى حين تنكمش القاعدة المربعة .

، . والمئذنة الملحقه بضريح أبى الغضنفر (١١٥٧) هى النموذج الوحيد للمآذن الفاطمية الباقى من القرن الثانى عشر ، وتعد الحلقة الأخيرة فى تطور مآذن هذا العصر . وهى لا تختلف إلا فى القليل عن مئذنة الجيوشى ، إذ ترتفع قاعدتها المربعة هنا عن مثيلتها هناك ، كما تخففت من الطابق المربع الثانى فاستقر الطابق المئمن فوق الطابق المربع ، وتخلل كل ضلع من أضلاعه نافذة تعلوها فتحة مفصصة القمة ، وتعلو المئذنة خوذة مضلعة (لوحة ١٢٠ و) .

ومن عصر الدولة الأيوبية لنا مئذنتان إحداهما حفظ لنا الزمن منها قاعدتها المربعة هى مئذنة فاطمة خاتون ، والأخرى سليمة كاملة هى مئذنة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب ١٢٤٣ م (لوحة ١٢٠ ز) . وقد نهجتا نهج المآذن الفاطمية مع إضافة بعض الابتكارات ، مثل تكثيف المقرنصات الزخرفية وتطوير شكل المبخرة . وتتصب مئذنة الصالح أيوب فوق مدخل المدرسة ، وهى مشتقة من مئذنة الجيوشى ومستلهمة من مئذنة أبى الغضنفر ، وتتميز بارتفاع الطابق المئمن وضمور القاعدة المربعة التى أخذت فى التضاؤل وإن لم تقصر عن الطابق المئمن . وتشرف علينا من كل جانب من جوانب القاعدة المربعة ثلاث كوات طولية معقودة تعلو كلاً منها حلية مفصصة فتبدو أشبه ما تكون بالمحاريب ، واتخذت الوسطى منها نافذة ، تعلو كل كوة طاقة مقرنصة على شكل عقد فارسى . وتتصب فوق القاعدة المربعة شرفة مئمنة الشكل تتركز على كوابيل خشبية . ويطلّ من كل ضلع من أضلاع الطابق المئمن كوة طولية معقودة مماثلة لتلك الموجودة بالطابق المربع تتوجها طاقة معقودة مقرنصة ، ويحيط بقاعدة المبخرة المضلعة إفريز مسنّن .

وفى الوقت نفسه الذى أخذت فيه مآذن عصر المماليك بطراز مآذن المياخر بدأ تطور جديد يلحق بطرازها بدءاً بمئذنة سلار وسنجر الجاولى ١٣٠٣ (لوحة ١٢٠ ح) فزاد ارتفاع الطابقين العلويين وقُصّر الطابق الأدنى ، وغدا الطابق العلوى ذو القبة مستديراً . وهكذا أمكن القول بوجود مئذنة طرازها مربع مئمن مستدير . على أن هذا الطراز لم



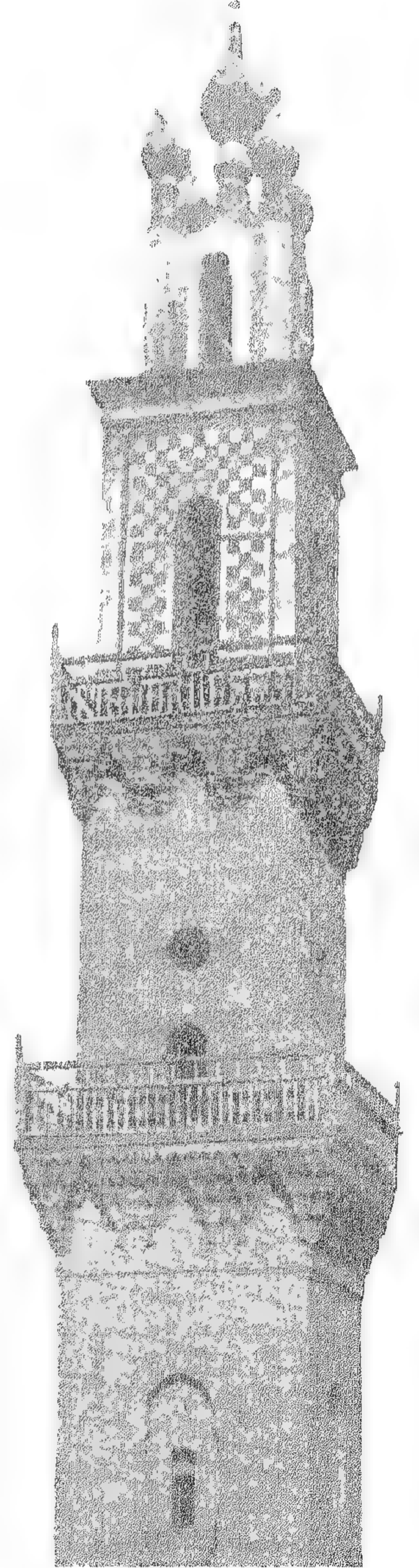
ينشأ مكتملاً فجأة وكأنه منقول عن طراز سابق - على حد قول كريزويل - مثلما انبثقت الربة أثينا من رأس أيها زيوس مكتملة العدة مكتسية بدرعها ، بل نشأ وتطور خلال قرنين من الزمان منذ تشييد مثذنة الجيوشى . ويشمخ الطابق المربع برشاقة ملحوظة ، تطل من كل جانب من جوانبه نافذتان تتحلى العليا منها بقاعدة مقرنصات من ثلاثة صفوف على النهج الأندلسى .

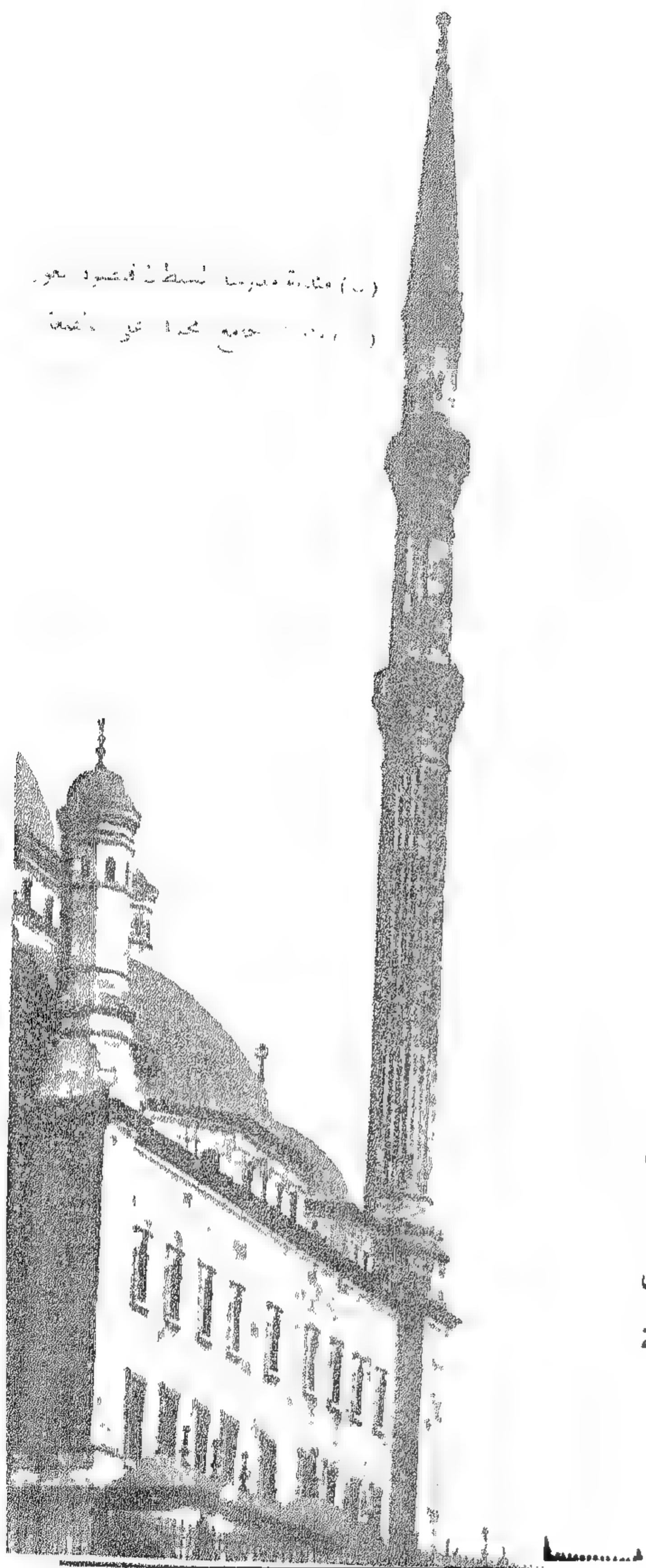
وانتخدت الشرفة فى أعلى الطابق المربع شكلاً مربعاً يرتكز على ثلاثة صفوف من المقرنصات ، كما يعلو الطابق المثلث حطّات من المقرنصات ، ومن فوقها الطابق العلوى المستدير ذو الجوسق القائم على الأعمدة الذى شاع من بعد . ويظهر هذا الطابق المستدير لأول مرة ليصبح عنصراً أساسياً فى طراز المآذن ذات المباخر . ويتوج مثذنة سلارخوذة المبخرة ذات الضلوع التى باتت شائعة مألوفة .

وبدأت التأثيرات الفنية الأجنبية تتسلل خلال عصر المماليك إلى طراز المثذنة المصرية شيئاً فشيئاً طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، وبصفة خاصة بعض التأثيرات الفنية الأندلسية إبان سنى احتضار دولة الإسلام بإسبانيا ، حين هاجر بعض أهلها إلى مصر فى محاولة لإقناع حكامها بمد يد المساعدة لاسترداد الأندلس من الملوك الإسبان . وتتجلى بعض هذه التأثيرات بمثذنة مدرسة المنصور قلاوون (لوحة ١٢٠ ط) فى إفريز المقرنصات بأعلى القاعدة المربعة ، وفى إفريز العقود الزخرفية المحيطة بأعلى الطابق المربع الثانى ، وفى عقود حدوة الفرس التى يتوسط كلاً منها أحد وجوه هذا الطابق المربع ، وفى كسوة المعينات الشبكية بالطابق العلوى ، وفى الزخارف الجصية البديعة التى نشدها على مثذنة الناصر محمد بالبحاسين (لوحة ١٢٠ ك) .

ولحق بطراز المثذنة المصرية تطور جديد حين أخذ ارتفاع البدن المربع الطويل فى التضائل ، وغدا الطابق المثلث هو الجزء الظاهر من المثذنة . ويتميز الكثير من المآذن المصرية بوجود الشرفة فى منتصف الطابق المثلث بعد أن كانت نقطة التقاء تصل الطابق المثلث بالقاعدة المربعة . واختفت المبخرة أو الخوذة المضلعة ليحل محلها الجوسق القائم على الأعمدة تتوجه قبة بصلية صغيرة مدببة الطرف ، وأبدع نماذج هذا الطراز على الإطلاق هو مثذنة السلطان قايتباى ١٤٧٢ (لوحة ١٢٠ ل) المشهود بجمال نسبها وسحر زخارفها التى تكسو طوابقها الثلاثة ، وإن تنوعت إلى نقوش وكتابة فى الطابق الأول وإلى حليات محاطة بصيغ نباتية فى الطابق الثانى وأخذت شكل الجوسق فى الطابق الثالث .

ومضى طراز المثذنة المصرية على هذا المنوال خلال دولة المماليك الجراكسة حتى مستهل العصر التركى ، متنوعة أشكالها ، متعددة زخارفها ، مزدوجة قممها كما هى الحال فى مثذنة قانيباى الرماح [أمير آخور] ١٥٠٢ (لوحة ١٢٠ م) . بل تبلغ هذه القمم أربعاً فى





مئذنة مدرسة السلطان قنصوه الغوري ١٥٠٣ (لوحة ١٢٠ ن)
ومنذ الفتح العثماني لمصر ١٥١٧ أخذ الغزاة يفرضون الأسلوب التركي على عمائرهم
بتصر. فتطاولت المآذن ارتفاعاً محاكية الطراز العثماني. وشاع البدن المتعدد الضلوع
حتى كاد يبدو أسطوانياً ، تتوجه قمة مخروطية مدببة ، والتفت ببدن المئذنة الرشيق شرفتان
أو ثلاث خفيفة البروز ، ومن أبدع نماذج هذا الطراز مئذنتا جامع محمد علي بالقلعة (لوحة
١٢٠ ي).

الحليات المعمارية

درج المماريون على أن يزخرفوا المسجد بثلاث طرق ، أولها التلوين عن طريق
استخدام صفوف من الأحجار المختلفة الألوان وهو ما يعرف باسم «الأبلق» ، والثانية
يطلق عليها «الزخرفة الجزئية» المركزة في بعض العناصر كالتي تزين مساحات معينة من
البنيان كالمحراب أو المدخل الرئيسي ، والثالثة تزويق المسجد كله بما في ذلك استخدام
الحجر المحفور أو الجص المشغول ، أو الكسوة الخزفية في المراحل اللاحقة .

والراجع أن طريقة «الأبلق» شامية الأصل ، إذ تسود المباني التي ترجع إلى أوائل العصر الأيوبي في حلب حين استخدم الرخام الأبيض والأسود لتزيين واجهات بعض المباني مثل (مطبخ العجمي) (٦١) ، غير أن استخدام صفوف من مواد بنائية مختلفة كالأجر والحجر لتزيين الواجهات كان سابقاً على هذا العصر ، فهو يترد إما إلى أواخر العصر الروماني أو إلى العصر البيزنطي ، ثم شاع بعد ذلك في عمارة العثمانيين حتى أصبح من أبرز مميزات مباني استنبول . و«الأبلق» الأصيل هو ما استخدم في بلاد الشام وفي مصر المملوكية (شكل ٣٣) ، حيث ظهر لأول مرة في واجهة مسجد ومدرسة قلاوون (لوحة ١٥٧) الذي بنى سنة ١٢٨٤ - ١٢٨٥ ، وظهر بعد ذلك في عدد من الوجهيات الفخمة لعل أروعها وأكثرها جذباً للانتباه وجهة مسجد السلطان حسن (سنة ١٣٥٦) (لوحة ١٧١) . وجامع المؤيد عام ١٤٢٠ . ولم يكن الهدف من استخدام الأبلق في العمارة الإسلامية هدفاً زخرفياً بقدر ما كان هدفاً إنشائياً .

وأما طريقة الزخرفة «الجزئية» فإن أشهر معالمها في العمارة الإسلامية هي الزخرفة بالمقرنصات . وإذا كنا لا نستبعد أن يكون هذا النوع من الزخارف قد تطور على نحو مختلف في عديد من مناطق العالم الإسلامي في وقت واحد وبشكل مستقل ، إلا أن أقدم نماذجه المعروفة لنا هي تلك التي عثر عليها في آسيا الوسطى ، وخصوصاً في الخان المخصص لتزول القوافل والمعروف باسم «دايا خاتون» على مقربة من مرو (القرن الحادي عشر) ، حيث ظهر أسلوب تحميل القباب على كوابيل ، تعويضاً عن ضعف الأجر كمادة مستخدمة في البناء . ولم يمض وقت طويل حتى رأينا هذا النوع من الزخرف في ضريح بدر الجمالي على تلال المقطم بالجيوثي (سنة ١٠٩٠ تقريباً) حيث استخدم في كوابيل شرفة المثانة ، ثم مالبت استعمال هذه الزخارف أن اضطرر حتى تسلفت إلى كافة أنواع الزخرفة الإسلامية في عصر متأخر ، ومن قبل كانت تزين المسطحات دون أن تمتد إلى زخرفة الطاقات من المقرنصات ، والراجع أن سدائل المقرنصات - التي ليس لها مبرر وظيفي - في مداخل المساجد السورية المملوكية قد انبثقت من العمارة الأناضولية السلجوقية ، مثال ذلك مدرسة چوك سيقاس في سنة ١٢٧١ - ١٢٧٢ (لوحة ٢٨٢) .

ويزعم بعض الأثريين أن المسلمين لم يهتموا بتزيين أفاريز الأبواب أو أعتابها - بصفة خاصة - بالحليات المعمارية ، وإن وجدت في بعض الأحيان زخارف بسيطة فوق الأفاريز مثل مسجد السلطان حسن ، وفي أحيان أخرى مبالغ في تبسيطها إلى أقصى حد حتى أنها لا تتجاوز خيطاً رفيعاً . والواقع أن هذا الرأي يجانب الصواب ، لأنه من المعروف أن أعتاب الفتحات في العمارة الكلاسيكية كانت تحاط بأفاريز زخرفية ، على حين كانت الأعتاب ذاتها عارية من الزخارف حتى لا تُضعف الناحية البشكية للأعتاب . غير أننا نجد المعماري المسلم قد وفق في زخرفة أعتاب هذه الفتحات نفسها مع إضفاء الإحساس بالقوة إليها بطريقة عبقرية ، وذلك ببناء الأعتاب من صنجات مزروعة تتخذ جوانبها أشكال أوتاد زخرفية (٦٢) تتراكب بطريقة تزيد من قوة تماسكها إنشائياً ، وفي الوقت نفسه تشيع فيها

الصفة الزخرفية ، الأمر الذى يثبت أن المعمارى المتحرر يستطيع الخروج على القواعد المألوفة فى طراز بعينه دون الإخلال بأصول الفن المعمارى ، وهو ما نجد مثاله فى مسجد وضريح السلطان قايتباى بقرافة الممالك (لوحة ١٨٥) . وثمة أمر آخر جدير بالتسجيل هو أن المعمارى المسلم حينما كان يضطر إلى إسباغ الفخامة على عمارة المدخل فيشيده شاهق الارتفاع مثل مدخل جامع السلطان حسن (لوحة ١٧١) لم يضح قط بالمقياس الإنسانى ، بل كان يتحرز من زيادة مقاييس العناصر المعمارية . ومع إحتفاظه لمثل هذه العناصر بمقاييسها كان يلجأ إلى حيلة تجزئ العناصر^(٦٤) وتعددها دون المساس بوحدة التصميم ، وذلك بتوزيعها على الواجهة فى منطق إنشائى وحسّ فى مرهف .

واستخدمت قوالب الآجر فى تشكيلات زخرفية لتزيين واجهات المباني ، مثال ذلك ضريح إسماعيل السامانى فى بخارى عام ٩٢٧ (لوحات من ٢١٧ إلى ٢٢٠) ، ثم سرعان ما أضيف إلى هذا النوع من الزخارف قوالب الآجر المزجج لإبراز الأشكال الزخرفية وجلائها . واستخدمت هذه الطريقة لكسوة القباب من الخارج فتميزها العين لأول وهلة من بين كتبان الرمال المحيطة بالقبور ، كما نرى فى ضريح سنجر بمرع عام ١١٥٧ (لوحات ٢١٥ ، ٢١٦) ، وضريح أولجايتو خودابنده فى السلطانية بإيران عام ١٣١٦ (لوحة ٢٤٠) . وفى الحق أن إيران لم تكن بزخرفة المباني من الخارج بكسوات من الخزف أو القاشانى حتى العصر المغولى باستثناء نماذج قليلة متفرقة ، فقد كان الاهتمام بالزخارف الخزفية قاصراً على داخل المباني فقط ، غير أن زخرفة السطح الخارجى لمقبرة أولجايتو بالسلطانية لم تلبث أن أشاعت هذا الأسلوب الزخرفى فانتقل إلى الأضرحة التيمورية فى «شاهى زنده» بسمرقند التى بدأ تشييدها منذ عام ١٣٠٠ وما بعدها (لوحات من ٢٢١ إلى ٢٢٩) حيث استخدمت الزخارف المورقة المستوحاة من الأشكال النباتية بما تتضمنه من نقوش لا تكاد تبينها العين ، إذ صيغت بخطوط أشبه بالتوقيعات تائية فى غابة من الزخارف ، فنرى ذلك الطابع المميز لتلك المباني التى استخدمت بلاطات الخزف الملونة الفاخرة تكسو الواجهات وتبرز أشكال المباني وألوانها . وحتى العصر الصفوى فى إيران كان ثمة تمييز واضح بين الزخرفة الخارجية التى تستخدم قوالب الآجر فى بعض أجزاء الواجهات وبين الزخرفة الداخلية التى تستخدم فيها الفسيفساء الخزفية لتزيين مساحات واسعة من الجدران . وكانت القباب الصفوية الزرقاء فى أصفهان وماتزال ماثرة إعجاب وتقدير ، وإن تحللت زخارفها الدقيقة شيئاً من مبادئ العمارة . ويعود ذلك إلى هيام الصانع الإسلامى بتزيين المسطحات وزخرفتها إلى الحد الذى صرفه أحياناً عن الاهتمام بتوزيع الفراغات المعمارية . وإن لمحة عابرة يلقها الرائي على قباب «مسجد شاه» فى أصفهان ذات اللون الأزرق الشاحب وهى تلمع فى ضوء الشمس لكفيلة بأن تشدّه إلى أسرها حتى لينسى وهو مستغرق فى جمالها غياب النهار ، أو كما قال الشاعر سعدى : «إن الزائر بعد أن يتأمل محراب جمالها ليفضل أن يقرّ فى أصفهان» .

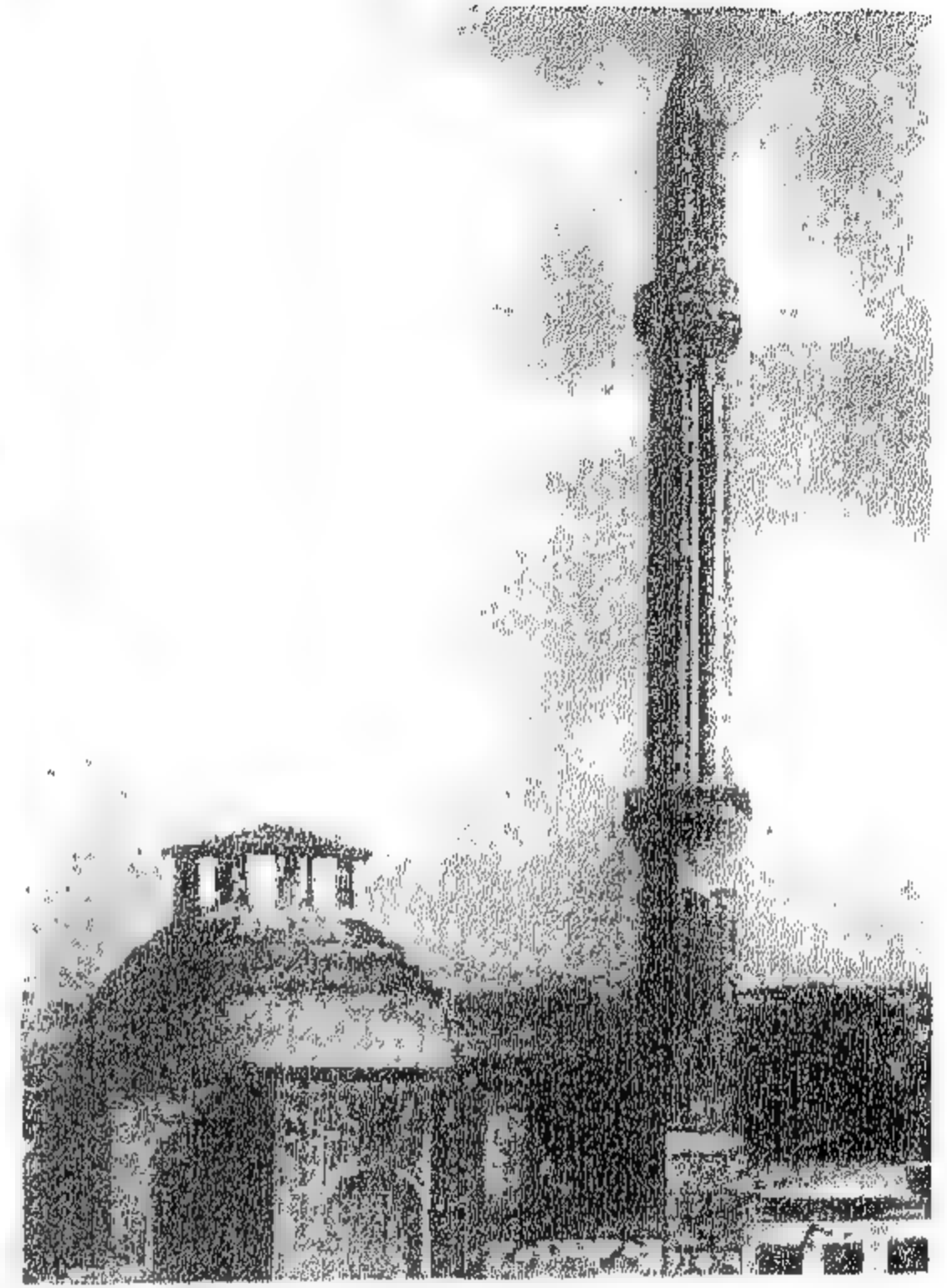
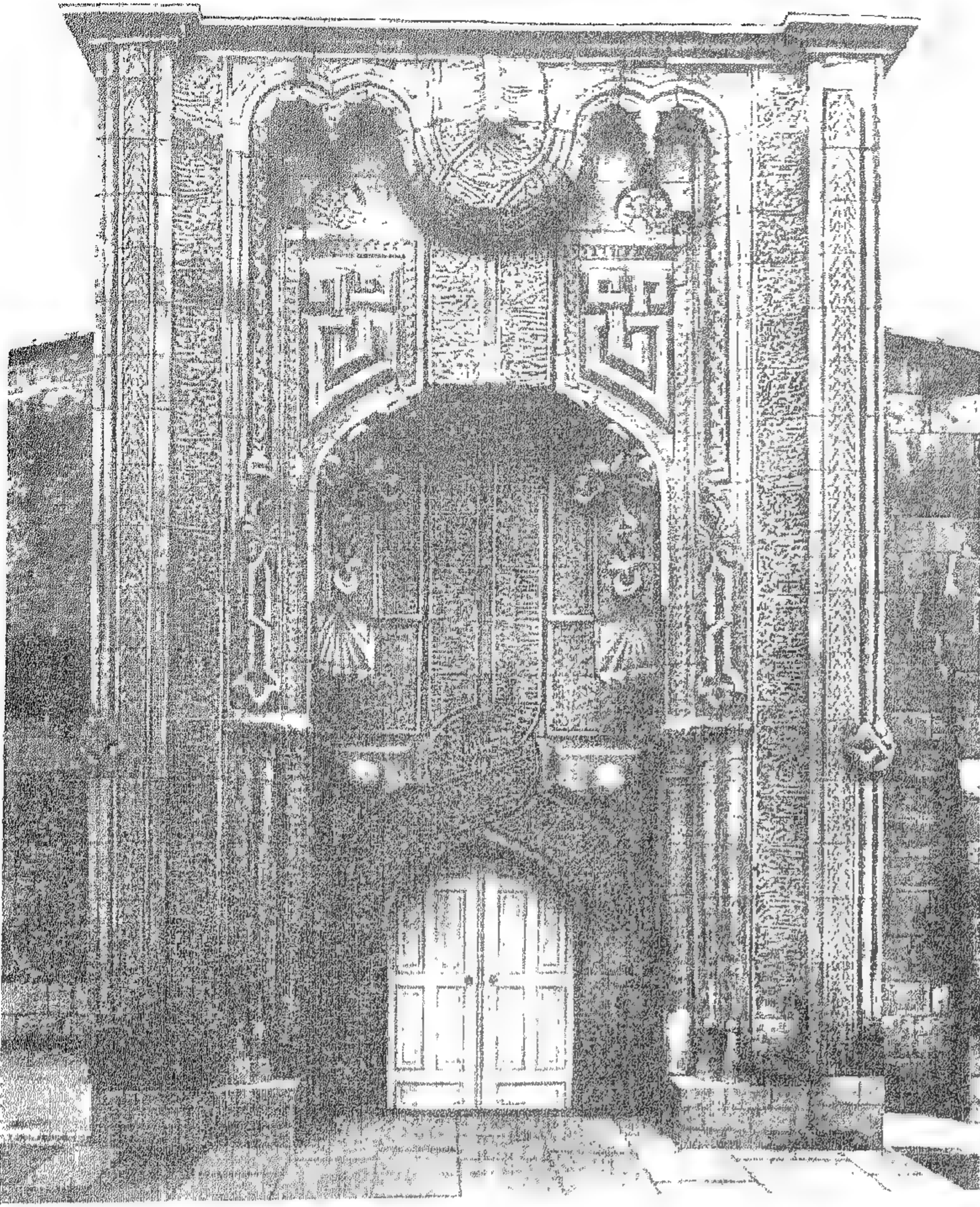
شكل تعليم القرآن الكريم والحديث النبوي دائماً جزءاً لا يتجزأ من اهتمامات رجال الدين الإسلامي ، ولم تتطور مناهج التعليم لتبلغ النظم المدرسي الحديث في ربوع العالم الإسلامي كافة إلا في فترة متأخرة نسبياً . ومن المعروف أنه حتى إنشاء الجامع الأزهر في سنة ٩٦٩ - ٩٧٠ كان التعليم يجري في المساجد وفي بيوت الشيوخ الذين كانوا يستقبلون فيها تلاميذهم . وقد استمر هذا التقليد إلى ما بعد إنشاء المؤسسات التعليمية الكبيرة بوقت طويل ، ويبدو أن الأزهر نفسه الذي اشتهر بكونه مركزاً للدعوة الإسماعيلية بعد تأسيسه بستين تقريباً لم يُنشأ أصلاً ليكون مركزاً تعليمياً ، يدلنا على ذلك أن تصميم المسجد الفاطمي الأصلي لم يكن يختلف عن تصميم غيره من المساجد ذات البوائك والأعمدة التي عرفت قبل إنشاء الأزهر بوقت طويل في مصر أو في بلاد المغرب . وقد أجمع المتخصصون في الدراسات الإسلامية على أن نظام الملك (١٠٤٢) وزير كل من السلطانين السلجوقيين آلب أرسلان (١٠٦٣ - ١٠٧٢) وملك شاه (١٠٧٢ - ١٠٩٢) هو منشيء «المدرسة» ، بيد أن كشوفاً حديثة أكدت وجود مدارس سابقة على عهد نظام الملك ، منها أربع مدارس في نيسابور أقيمت خلال عهد السلطان محمود الغزنوي (٩٩٧ - ١٠٣٠) . كذلك أنشأ خلفه السلطان مسعود الأول (١٠٣٠ - ١٠٤٠) عدداً من المدارس . وعلى الرغم من أنها أنشئت تحت رعاية الدولة إلا أنها لم تكن تدار وفق منهج تعليمي محدد . ومع ذلك يمكن تحديد إسهام نظام الملك في إعداد سياسة للتعليم السنّي أدمجها في برامج المدارس التي أطلق عليها اسم «النظامية» منذ ذلك الحين ، قاصداً من ذلك تحقيق رغبة السلاجقة والسنين في تدبير حملة دعائية مضادة للمذهب الشيعي ، ولذلك لا يجوز حسابان هذه «النظامية» بداية بل هي نقطة تحوّل وتطور في مناهج التعليم . وقد شيد نظام الملك عدداً كبيراً من النظاميات أولها في نيسابور وأهمها في بغداد عام ١٠٦٦ ، وباقيها في البصرة والموصل والري وأصفهان ومرو وهراة وطوس وبلخ وخرجّرد ، غير أنها اندثرت جميعاً على مر الزمن^(٦٥) . وبتنا للأسف لا ندرى شيئاً عن طراز عمارتها ، غير أن الحفائر التي قام بها أندريه جودار في خرّجّرد تدلنا على أنها كانت تتألف من بناء ذي أربعة إيوانات تحيط بفناء مربع الشكل^(٦٦) .

لكن كريزويل^(٦٧) لم يقتنع بما ذهب إليه جودار مؤكداً أن الأساسات التي نقب فيها جودار كانت لمسجد وليست لنظامية^(٦٨) ، وأن أول مدرسة ذات مسقط صليبي الشكل قد بنيت في القاهرة ، ومن ثم تكون المدرسة ذات الإيوانات الأربعة قد نشأت بمصر^(٦٩) . وقد ثار الجدل حول هذه المسألة عهداً طويلاً ، وكان من رأى فان بيرتشم أن أصولها ترجع إلى سوريا بل إلى بلاد ما بين النهرين ، غير أن كريزويل عارض هذا الرأي من جديد

مستنداً إلى أن هناك أطلالاً لثلاث عشرة مدرسة في سوريا شيدت قبل عام ١٢٧٠ لا تنتمي إحداها إلى طراز الإيوانات الأربعة^(٧٠). ويعتقد كريزويل أنه من المحتمل أن يكون لتصميم منازل للسكنى بالقاهرة في القرن الحادى عشر أثره على ابتكار طراز المدرسة ذات الإيوانات الأربعة^(٧١)، ذلك أن الشيوخ والعلماء كانوا يلقون دروسهم في بادئ الأمر في منازلهم، ثم اتخذت تلك المنازل فيما بعد نموذجاً للمدرسة^(٧٢). وقد سبق لجودار أن نادى بمثل هذا الرأى غير أنه أشار إلى أن المدارس التى بنيت على نمط منازل العلماء كانت في خراسان خلال القرن العاشر^(٧٣). ويؤيد عبد الله قرآن^(٧٤) وجهة نظر جودار مدللاً على رأيه بأن وجود بناء ذى أربعة إيوانات - هو قصر لشكربازار الغزنوى (مستهل القرن الحادى عشر) - يكشف عن أن أصل المدرسة ذات الإيوانات الأربعة نابع من أواسط آسيا. ومن الغريب أن هذا الجدل كله اقتصر على الناحية المعمارية دون الرجوع إلى ما كان يدرس في هذه الأبنية من مواد ونوعية التعليم من حيث عدد التلامذة حول أستاذهم وطريقة التدريس إلى غير ذلك مما كان من الممكن أن يحسم مثل هذه القضية. ومهما يكن من شأن هذا الخلاف الأركيولوجى، فمن المتفق عليه أن كل إيوان من تلك الإيوانات الأربعة في المدارس الكبيرة كان يخصص لتدريس فقه مذهب من المذاهب الأربعة.

وأقدم ما نعرفه من مدارس الإسلام هي مدارس أصغر حجماً تتألف من فناء وإيوان واحد فسيح وبضع غرف للطلبة، ومنها ما أنشأه السلطان الأيوبي نور الدين (سنة ١١٦٠ وما بعدها) في حلب وفي دمشق، وما شيد منها خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر في عدد من مدن الأناضول مثل «قيصرى» و«قونية» التى تزهو بمدارس ظفرت بأكبر قدر من الترف والإسراف في الزخارف، مثل مدرسة «إنجى منارة» أى المنارة الرشيقية (سنة ١٢٦٠) (لوحات ١٢١ أ، ب) ومدرسة «الأمير قراتاي» (سنة ١٢٥١ - ١٢٥٢) التى تتميز بمداخل فخمة من الحجر المحفور كما تزورها من الداخل بلاطات فسيفسائية خزفية بديعة (لوحات من ٢٧٤ إلى ٢٧٧). وقد قصد بالغلو في تزيينها من الداخل والخارج تذكير المشاهد بفضل مؤسسها في تقديره للعلم، ولو أنه لم يعن العناية الكافية بالناحية الوظيفية لتوفير الراحة لمن يتلقون العلم فيها. وأكبر المدارس التى مازالت آثارها باقية في منطقة الأناضول هي مدرسة چوك في سيفاس (لوحة ٢٨٢) (١٢٧٠ - ١٢٧٠) ولها قيمة معمارية ضخمة حتى قيل إنها أوحى بإنجاز معمارى لا يقل عنها قيمة هو مدخل «مسجد السلطان حسن ومدرسته» في القاهرة التى أنشئت سنة ١٣٥٦.

وتميزت المدارس الكبرى التى أنشئت في القاهرة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر بأفنيئها المكشوفة، ولعل ذلك راجع إلى مناخ القاهرة. وقد اتخذ تصميم المبنى المسقط الصليبي الشكل الذى وإن اتفق مع التصميمات المعمارية في تركيا وإيران خلال القرنين الحادى عشر والثاني عشر إلا أنه انفرد بميزات خاصة، منها أن المدرسة كانت في حقيقتها مسجداً، لذا حرص المعمارى على أن يوجه الإيوان الكبير صوب القبلة يتصدّره



المحراب ، على حين كانت المدرسة والمسجد يشيدان متجاورين في الأناضول وإيران ، ويتجه المسجد وحده ناحية القبلة . وهكذا كانت المدرسة في مصر ذات وظيفة مزدوجة ، بينما أخذت المدرسة في تركيا دوراً أساسياً في المجتمع دون أن ترتبط بالمسجد ، وعلا شأنها حتى ظفر كل من تلقى العلم في إحدى مدارس تركيا العثمانية بمنزلة مرموقة يغدو على أثرها «شيخاً» في إحدى مدارس استنبول مثل المدرسة السلمانية التي أنشئت سنة ١٥٣٠ ، أو يتقلد منصباً هاماً في الحكومة العثمانية . وتتجلى أهمية المدرسة العثمانية في مساحتها وأحجامها ، فعلى حين نرى أن مدارس سنان على سبيل المثال تشغل مساحة أكبر من مساحة جوامع السلاطين ، نرى في مصر برغم استمرار بناء المدارس حتى الفتح العثماني أن أحجامها ظلت تتناقص تدريجياً واقتصر كثير منها على إيوان واحد ، وغدت أفنيئها ضيقة مسقوفة بالخشب مثل مدرس قايتباي في قلعة الكيش بالقاهرة (سنة ١٤٨٥) ، وانحسرت عنها تلك الفخامة السابقة حتى أصبحت أشبه بقاعات الاستقبال في الدور الخاصة ، وهكذا تدهور مبنى المدرسة المصرية وعاد أدراجها إلى ما كان عليه وقت نشأته .

لوحة ١٢١ أ - صورة فريدة لمئذنة إنجي منارة قبل انهارها .

لوحة ١٢١ ب - مدخل إنجي منارة بقونه . الربع الثالث من القرن ١٨ .

نتردى في خطأ فادح حين نتصور أن الأضرحة في عمارة الإسلام كانت مما انفرد به الشيعة وحدهم ، على الرغم من أن الأضرحة الشيعية في العراق مثل « النجف » والكاظمية (لوحات من ٢٠٧ إلى ٢٠٩) ، وفي إيران مثل « مشهد » (لوحات من ٢٦٢ إلى ٢٦٨) ، و « أردبيل » هي أشهر ما نعرفه اليوم من نماذج هذه الأبنية في الإسلام . وأشهر ما عرف في الإسلام من المباني التي اتخذت شكل الضريح بل أهمها على الإطلاق مبنى « قبة الصخرة » ٩٦٢ م . وإن لم يكن في حقيقته ضريحاً (لوحة ١٢٧) . وقد ظلت هذه القبة مدة طويلة تدعى خطأ بجامع عمرو ، غير أن الأبحاث التي أجريت أخيراً حول تصميمها وحول نقوشها والدلالات الرمزية التي ترمى إليها لوحاتها الفسيفسائية قد أوضحت استحالة ارتباطها ببناء جامع ، فإن مسقطها الأفقي مثنى الشكل ، الأمر الذي لا يمكن معه التعرف على اتجاه القبلة مباشرة وهو شرط أساسي في عمارة الجامع . وقد قال البعض بأن هذا البناء قد قصد به أن يكون معادلاً للأضرحة المسيحية العظيمة في فلسطين ، ولا سيما كنيسة القيامة ، ولعل أقرب تفسير يرد إلى الذهن هو أن المسلمين حين أرادوا إضفاء القداسة على مكان الإسراء قد شيدوا قبة محمولة على ثمانية أضلاع ترمز إلى الملائكة الثمانية التي تحمل كرسى العرش ، يقول تعالى في كتابه الكريم : « وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ »^(٧٥) وكان من الطبيعي في تلك المرحلة المبكرة في تاريخ العمارة الإسلامية أن يلجأ المسلمون إلى البنائين المحليين الذين اضطلوا بالأبنية الدينية وأنشؤا القباب .

ويمكن أن نعد زخارف قبة الصخرة آخر مظهر لتأثير العمارة المتأغربة في العمارة الشامية الإسلامية ، بأفاريزها ذات النقوش والزخارف الرائعة ولوحاتها من الرخام المجزّع الذي امتازت به غرر العمارة البيزنطية الملكية المعاصرة . على أن قطع الفسيفساء تقدم لنا شيئاً جديداً هو نزعة طبيعية متأصلة في الشرق إلى التصوير الخيالي ، نراها في التشكيلات الغربية من الأهلّة والتيجان والزخارف التي تبدو كأنها ترصيع بالجواهر ، مما يدل على أن المسلمين في هذا العصر المبكر كانوا قد توصلوا إلى التعرف على الرموز التي اصطنعها ملوك الفرس الساسانيون وتأثروا بها ، على الرغم من أن الأسلوب الفني المستخدم في تنسيق قطع الفسيفساء كان مبنياً على أساس وطيد من التقليد الشائع بين الصناع الشاميين والبيزنطيين . وإذا كان هذا البناء الفخم وهو مقصد الحجاج من مختلف أطراف العالم الإسلامي على مدى قرون عديدة لم يخلف بصمة واضحة على طرز المباني التالية عليه فرد ذلك إلى أن العمارة الإسلامية الدينية لم تكن قد تبلورت بعد .

ويبدو أن كراهية الإسلام لإنشاء الأضرحة كان لها أثر في امتناع المسلمين السنيين عن

بناء الأضرحة الفخمة خلال القرون الأولى من التاريخ الإسلامي ، وبذلك لم تؤد الأضرحة في البدء دوراً في تطور العمارة الإسلامية . ومن أقدم المقابر المعروفة «قبة الصليبية» ، وتتكون من غرفة مقببة تحيط بها ممرات خارجية وتقع على نهر دجلة بالقرب من سامرا ، وقد استطاع هرتزفيلد إثبات أن هذا البناء هو مقبرة الخليفة العباسي المأمون ، وهو ما يعنى أنه قد شيد حوالى سنة ٨٢٨ م . ويبلغ المبنى حداً من التكامل يوحى بأنه يحاكي تقليداً كان شائعاً في بناء المقابر ، ومع ذلك فإننا لم نعثر على بناء من هذا الطراز سابق عليه . والبناء الوحيد الذى ينتمى إلى عمارة المقابر والذى يعد أقدم بناء حفظه لنا الزمن كاملاً هو ضريح إسماعيل الساماني في بخارى . ويرجع تاريخ بنائه إلى سنة ٩٢٧ ، ونلمس فيه التأثير العميق بالعمارة الفارسية السابقة على الإسلام ولا سيما «الجهار طاق» [بيت النار المقدسة] التى كان يعبدها الزردشتيون . وإذا كانت القباب قد استخدمت في كلا العارتين الإسلامية والفارسية فرد ذلك إلى أن القبة كتشكيل معمارى كانت ترمز دائماً إلى السماء . وتتكون مقبرة إسماعيل الساماني في بخارى من بناء مربع تعلوه قبة ، وتزينه زخارف بارزة من الآجر كانت هى الطابع المميز لعمارة آسيا الوسطى ، وبه من الداخل شرفة عليا ذات نوافذ معقودة في سلسلة متتابعة تحيط بجوانب الضريح الأربعة وتطل على الخارج . وللمبنى قيمة معمارية كبيرة إذ يسمح لنا بتصور نوعين مختلفين من التطور المعمارى : الأول هو طراز المقابر الملكية كضريح سنجر في مرو (سنة ١١٥٧) ، وضريح أوجايتو في السلطانية في شمال غرب إيران (سنة ١٣١٦) ، وهى المقبرة التى أمر أوجايتو بتشييدها لينقل إليها رفات الحسين بن على من كربلاء حتى تتحول المدينة المغولية بفضل ذلك إلى كعبة للحجاج الشيعة ، غير أن رفض القائمين على ضريح كربلاء التعاون مع السلطان المغولى في مشروعه انتهى بمقبرته إلى احتواء جمائه . وقد صممت هذه المباني الفخمة لتبث شعور الهيبة والإجلال في نفس المشاهد ، ولم يبخل عليها مشيدوها بجهد أو فن من جص مشغول أو تصوير أو فسيفساء خزفية . وتمثل هذه الأضرحة حلقة في سلسلة التطور تصل بنا إلى المقابر التيمورية مثل «مقبرة جوهرشاد» ابنة تيمور في هراة ، ومقبرة «تاج محل» المشهورة «في أجرا» (لوحة ١٢٢) . ويتألف الطراز الثانى من المقابر وهو ما لم تعد وظيفته احتواء رفات الميت من مقبرة على شكل برج مستدير أو متعدد الأضلاع ، وهو طراز شاع في خراسان وإيران الوسطى والأناضول . ومن أقدم المقابر التى نعرفها من هذا النوع مقبرة جنبادى قابوس (لوحة ٢٤١) التى شيدت سنة ١٠٠٦ قرب مدينة جرجان على ساحل بحر قزوين على شكل برج من الآجر شاهق الارتفاع خشن المظهر تعلوه قبة مدببة وتكسوه نقوش وزخارف بسيطة من الآجر . ولقد شاعت عنه أسطورة تناقلها سكان المنطقة ، تقول إن التابوت الذى يضم رفات صاحبه كان معلقاً تحت القبة بواسطة حزمة من أشعة الشمس ! ومن الأمثلة البارزة على هذا النوع من المقابر أيضاً مقبرة الأميرة «خودابنده» في مدينة «نجد» بالأناضول الوسطى (سنة ١٣١٢) (لوحة ٢٧٨) . ٢٧٩) . وهى تمثل نموذجاً لذلك الطراز الذى يجمع بين المقبرة والبرج ، ونجد فيها أقباء



لوحة ١٢٢ - مقبرة تاج محل بأجرا

للدفن تحت الأرض ، بها مقصورة يبدو أنها تستخدم كمصلى وإن لم تشتمل على محراب . على أن هذا النوع من العمارة جاء في مصر نموذجاً فريداً ، شأنه شأن كثير من ضروب الفن المعماري ، فقد كان الخلفاء الفاطميون يُدفنون داخل قصورهم التي سكنوها ، ولعلهم قد قصدوا من وراء ذلك أن تصبح قصورهم بمثابة بقاع مقدسة . وتتناقض هذه الظاهرة تناقضاً صارخاً مع السّنة التي استنها المسلمون والتي تقضى بأن يدفن الموتى في مقابر تقع في ظاهر المدن . على أننا لا نعرف ما إذا كانت القصور الفاطمية التي كان الخلفاء يدفنون فيها مجهزة بمقابر خاصة أم لا ، وذلك لأن انتصار الأيوبيين عليهم وطمسهم لمعالم قصورهم قد باعد بيننا وبين معرفة تلك الحقيقة ، خاصة وقد قيل إن الأيوبيين أمروا بنش قبور الخلفاء الفاطميين والتمثيل بمحبتهم وجرحها في الشوارع وإلقائها فوق أكوام القمامة ، وقد بلغ تخريب

القصور حدًا امتحت معه حتى مواضعها التقريبية على خريطة القاهرة اليوم . ومع ذلك كله فنحن نعلم أن الفاطميين قد عرفوا عمارة الأضرحة ، مثل ضريح بدر الجمالي أمير الجيوش وباني السور الشمالي للقاهرة على تلال المقطم .

وقد استحدث الفاطميون في مصر نوعاً جديداً من المباني الدينية هو المشاهد التي تقام فوق أضرحة الموتى من سلالة الإمام علي بن أبي طالب المدفونين في مصر . ويتجلى فيما يحسه عامة الناس حتى الآن من شعور بالإجلال نحو هذه المشاهد أن الفاطميين قد نجحوا إلى حد ما في كسب ود الشعب المصري الذي لم يتشيع قط . ومن أمثلة هذه المشاهد التي لا يزال الناس يترددون عليها في توقيير بالغ مشهد السيدة رقية ومشهد سيدنا الحسين والسيدة زينب ، فما تكاد تظاً أقدام زائري القاهرة القادمين من الريف أو الأقاليم أرض المدينة حتى يهرعون لأداء واجب الزيارة لها . ونلاحظ في تصميم هذه المشاهد استخداماً جديداً للقبة التي كانت تبنى حتى ذلك العصر لكي تعلو محاريب الصلاة في الجوامع ، وإذا بها تبنى فوق المشاهد والأضرحة . ومنذ العصر الفاطمي حتى الفتح العثماني لمصر أصبحت القبة هي المظهر الخارجي لكل ما يشيد من مشاهد أو أضرحة .

ثم أتى الأيوبيون فكان همهم استئصال هذا التقديس لعلي بن أبي طالب وذريته تمهيداً للقضاء المبرم على ما عساه يكون قد تبقى من ولاء في نفوس المصريين للفاطميين ، فأتوا على ما أنشئ من مقابر توحى بتوقير تلك الخلافة المندثرة استناداً إلى ما تقضى به التعاليم السنية من أنها بدعة لا تجوز في الإسلام الصحيح حيث لا قدسية لأي فرد من البشر . ومع ذلك فقد ناقض الأيوبيون أنفسهم ومبادئهم حينما سمحوا ببناء مقابر لتمجيد ذكرى بعض موتاهم وإن تحايلا لذلك يجعلها غير مستقلة بذاتها تماماً ، بل تؤلف جزءاً من مبنى خُصص لأغراض أخرى ، نذكر من ذلك المقبرة الفخمة التي أمر ببنائها صلاح الدين الأيوبي في سنة ١١٨٠ لتضم رفات الإمام الشافعي المدفون في القاهرة (لوحات من ١٥٣ إلى ١٥٥) ، فلم تكن هذه المقبرة إلا جزءاً بالغ الدقة من مبنى مدرسة كبيرة غير أن المبنى كله قد اندثر ، ولم تبقى منه إلا قبة الإمام الشافعي التي تحظى حتى الآن بتقديرنا . وغدت المقابر التي أقيمت خارج المدينة في حاجة إلى الانضواء تحت اسم منشأة ما تسوفاً لقيامها ، كأن تكون هذه المنشأة خانقاه مثلاً - أي بيتاً مخصصاً للدراويش أو الصوفية - أو مدرسة أو مستشفى كما هي الحال في مدفن السلطان قلاوون الذي اتخذ في «بهارستانه» المشهور . وهكذا كان السلاطين أو الأمراء يتلمسون ذريعة تسوفاً دفنهم بعد موتهم في مقابر خاصة ملحقة بأمثال هذه المنشآت الخيرية .

ومن الملاحظ أن هذه المقابر والمدافن لم تستخدم قط كمساجد وإن اشتملت على محاريب . وحرص المصريون على إقامة صلاة الجنازة في مساجد خاصة أو في زوايا مزودة بمحاريب تلحق بإحدى المدارس القريبة من المقابر . وحتى في العهود التي ظفر فيها الصوفية

بمكانة كبيرة في قلوب الناس وبات البعض يتبركون بوجود مدفن الشيخ الصوفي في حيهم ، لم يتجاوز هذا التبجيل حدوده فيتحول إلى خروج على التعاليم السنّية أو القواعد المرعية في الصلاة على الميت ، وإن كان ذلك لم يحل دون اعتقاد بعض البسطاء من العامة بأن المدفن الفخم لا بد وأن يضم رفات أحد الصالحين . وهكذا نرى في القاهرة تلك المفارقة الساذجة ؛ وهي أن مدافن سلاطين المماليك الغرباء الذين لم تكن الفضيلة دوماً من شيمهم ، قد صارت محط إجلال وتعظيم وكأن المدفونين بها من أولياء الله المقربين ، وذهب البعض إلى إيداع أجداد أقربائهم على مقربة منها تلمساً للبركة ، ونضرب لذلك مثلاً مدفن فرج بن برقوق (لوحة ١٧٧ ، ١٧٨) الذي بنى سنة ١٤٠٠ - ١٤٠١ .

نخلص مما ذكرنا إلى أن مقابر السلاطين المماليك المصريين لم تكن مبنية في الأصل لتكون أضرحة ، غير أننا نرى في الشوارع الكبرى بقاهرة العصور الوسطى مثل الدرب الأحمر آثاراً معمارية كثيرة ترجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، من مدارس فخمة وخانقاوات بل مساجد بنيت كذريعة اتخذها أحد السلاطين لكي يوصى بدفن رفاة بها داخل المدينة . وحينما اضطرتراحم السكان في القاهرة وضيق الفراغ في قلب المدينة هؤلاء السلاطين إلى اتخاذ قبورهم خارجها [في الفضاء الذي تحتله المقبرة الشرقية المعروفة اليوم باسم قرافة المماليك] حاولوا نقل المدينة ذاتها إلى جوار قبورهم فألحقوا بمدافنهم الوكالات وغيرها من المباني التجارية والدينية (لوحات ١٢٣ ، ١٢٤) .

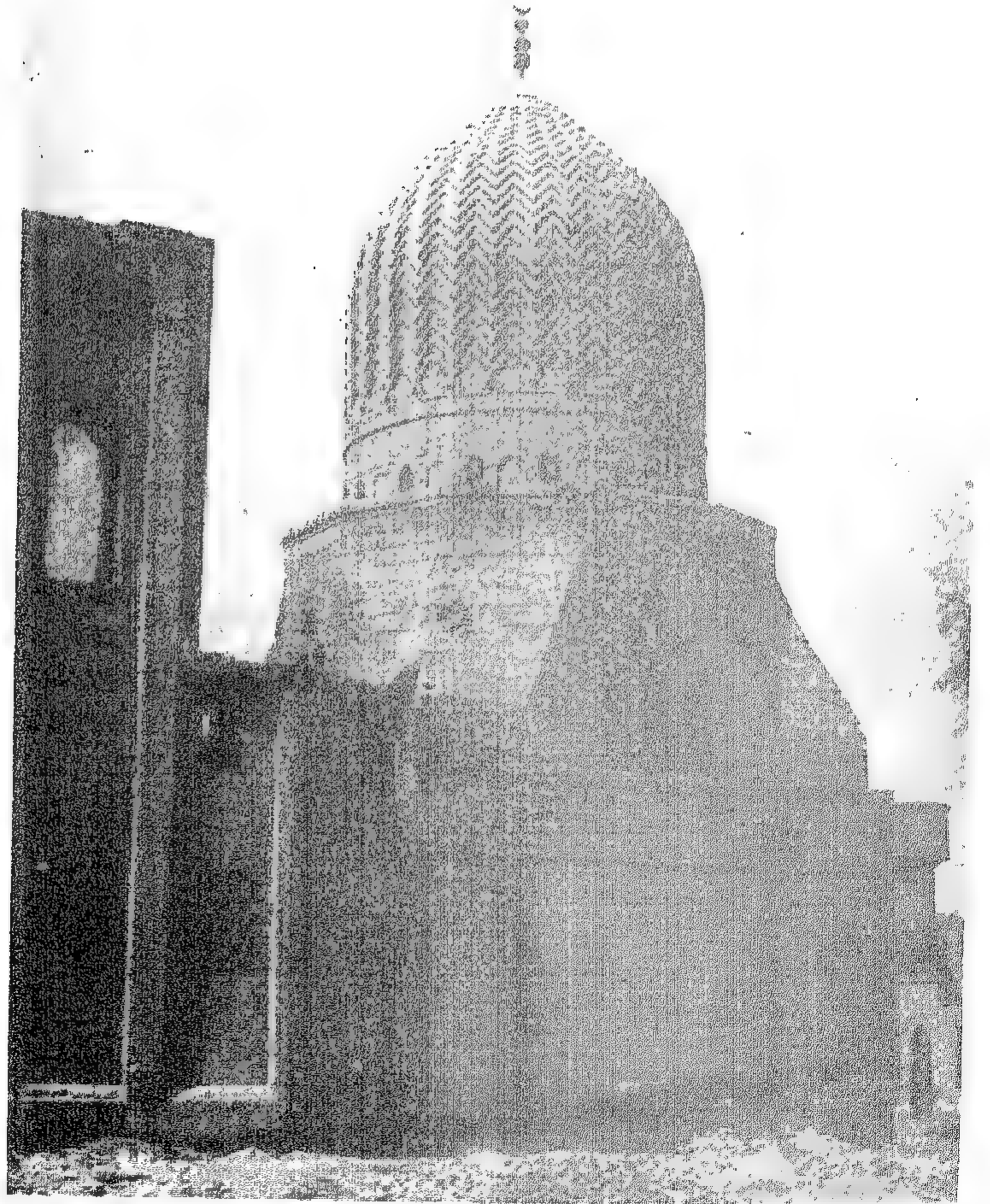
ويقص علينا المقرئ مثلاً أن السلطان فرج بن برقوق حاول أن ينقل سوق الحرير من وسط المدينة إلى جوار المقبرة التي شيدها لنفسه ، وكاد أن يفعل لولا موته المفاجئ . ولم تدم تلك المنشآت المملوكية القاهرية طويلاً بعد الفتح العثماني نظراً لتوقف موارد الإنفاق عليها . وقد درج السلاطين العثمانيون على بناء مقابرهم ملحقة ببعض مساجد استنبول الكبرى ، مواصلين السير وفق التقاليد السلجوقية الفارسية التي تقضى بأن تكون هذه المقابر على هيئة أبراج مستقلة - من الناحيتين العملية والنظرية - عن المنشآت الأخرى التي قد تلحق بها تلك المقابر . واختلف الوضع في إيران حيث كان بناء «المشاهد» [الأضرحة] هو التقليد المتبع ، ولاشك أن توطد المذهب الشيعي في البلاد منذ أن حكمها الصفويون كان له أكبر الأثر في ذلك . وإذا كنا نرى في تخطيط ضريح الإمام الرضا في مدينة «مشهد» [الذي بنى في العصر التيموري والعصور التالية] تشابهاً مع مختلف المباني الإيرانية كالمساجد والمدارس وخانات القوافل ذات التصميم الصليبي الشكل ، فإن «المشاهد» هنا لم تكن بحاجة إلى الشتر وراء منشآت أخرى للخدمات الإنسانية والمرافق العامة كما رأينا في مصر وفي عصر الدولة الأيوبية ، بل كانت تبني في وضوح وصراحة لكي تكون موضع تعظيم الناس وملتقى حجاجهم . ومثل هذا يمكن أن يقال عن أغلب الأضرحة والمشاهد الشيعية في إيران . وأخيراً فإن هناك نموذجاً غربياً مثيراً للاهتمام من نماذج المقابر لأنه ينطوي على مزيج من مبادئ متعارضتين : المبدأ السنّي الأيوبي الذي يجعل المقابر ملحقة بمبانٍ أخرى لها طابع

إنساني في خدمة الجمهور . والمبدأ الشيعي الجريء الذي أن يتخذ من الأضرحة بيوتاً واجبة التقديس . ونعني بهذا النموذج جبانة «شاهي زنده» في سمرقند (بين سنتي ١٣٨٠ و ١٤٠٥ على وجه التقريب) . وهي مجموعة من المباني الرائعة الفريدة شيدت لكي تضم رفات أفراد الأسرة المالكة التيمورية جميعاً في بقعة واحدة . يحيطها سور ويتصدّرها مدخل مهيب . ومن هنا فهي تختلف عن مقابر الممالك في القاهرة الذين لم يفكروا قط في تخصيص مقبرة تضمهم جميعاً . أما أسلوب بنائها فيشبه إلى حد يثير الدهشة الأسلوب المتبع في المباني المصرية الماثلة والمعاصرة لها تقريباً [ولوأنها أكثر براعة في استخدام بلاطات الفسيفساء وألواح الخزف المزجج لتزيين الواجهة وزخرفتها] . غير أنها تختلف عن مقابر



لوحة ١٢٣ - قبة ضريح «أمير كبير» من العصر المملوكي . وقد جاءت زخارف القبة في تموجات بسيطة من أسفلها إلى قمتها . ولجأ المعمارى إلى إبراز منطقة الانتقال من الخارج من الناحية الهندسية البهتة فصممها على هيئة منشورات ثلاثية بسيطة
لوحة ١٢٤ - قبة ضريح «إينال» من العصر المملوكي . وقد جاءت زخارف القبة متنوعة من معينات في أسفل القبة تليها خطوط متموجة حتى القمة . وزخرف المعمارى أسطح المنشورات الثلاثة في منطقة الانتقال من الخارج بأخاديد عرضية أسطوانية الشكل ترد على المعينات التي تعلو القبة .

فما ليك في بعدها عن الدوافع المادية والدينية التي كانت تسيطر على تفكير الممالك
الجراكسة . وتهدف إلى تصوير ملوك التيموريين في صورة الأولياء الصالحين . على أن
تاريخ سمرقند خلال القرن الخامس عشر لا يزال من الغموض بحيث يتعذر علينا معرفة
ما إذا كان هذا الأثر الجريء في أسلوب الدعاية السياسية الدينية قد نجح في تحقيق
الأهداف التي كان يسعى إليها أم أخفق . ولكن من الإنصاف أن نقرّ ونعترف بأن تلك
المحاولة الطموحة كانت تمثل مادار في خلد كثير من الأسر الحاكمة على مرّ التاريخ ، غير
أنها لم تجرؤ على التصريح به كما جرؤ ملوك التيموريين .



ومما يساعد على التهوين من جرم القبة ويؤكد تحليقها إلى أعلى ما يُنحت على سطحها الخارجى من أشكال نباتية وصيغ هندسية وزخارف توريقية . وكان القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر هو العهد الذهبى لبناء القباب وزخرفتها وخاصة أيام المماليك البرجية . وهم وإن لم يلقوا بالا إلى إقامة القباب على أضرحة أهل البيت والأولياء وزخرفتها ، إلا أنهم لم يَضنُّوا ببذل الأموال الكثيرة لإقامة أضرحتهم هم وتجميلها والعناية بزخرفتها حتى صارت مضرب الأمثال ومحط رحال المولعين بالآثار .

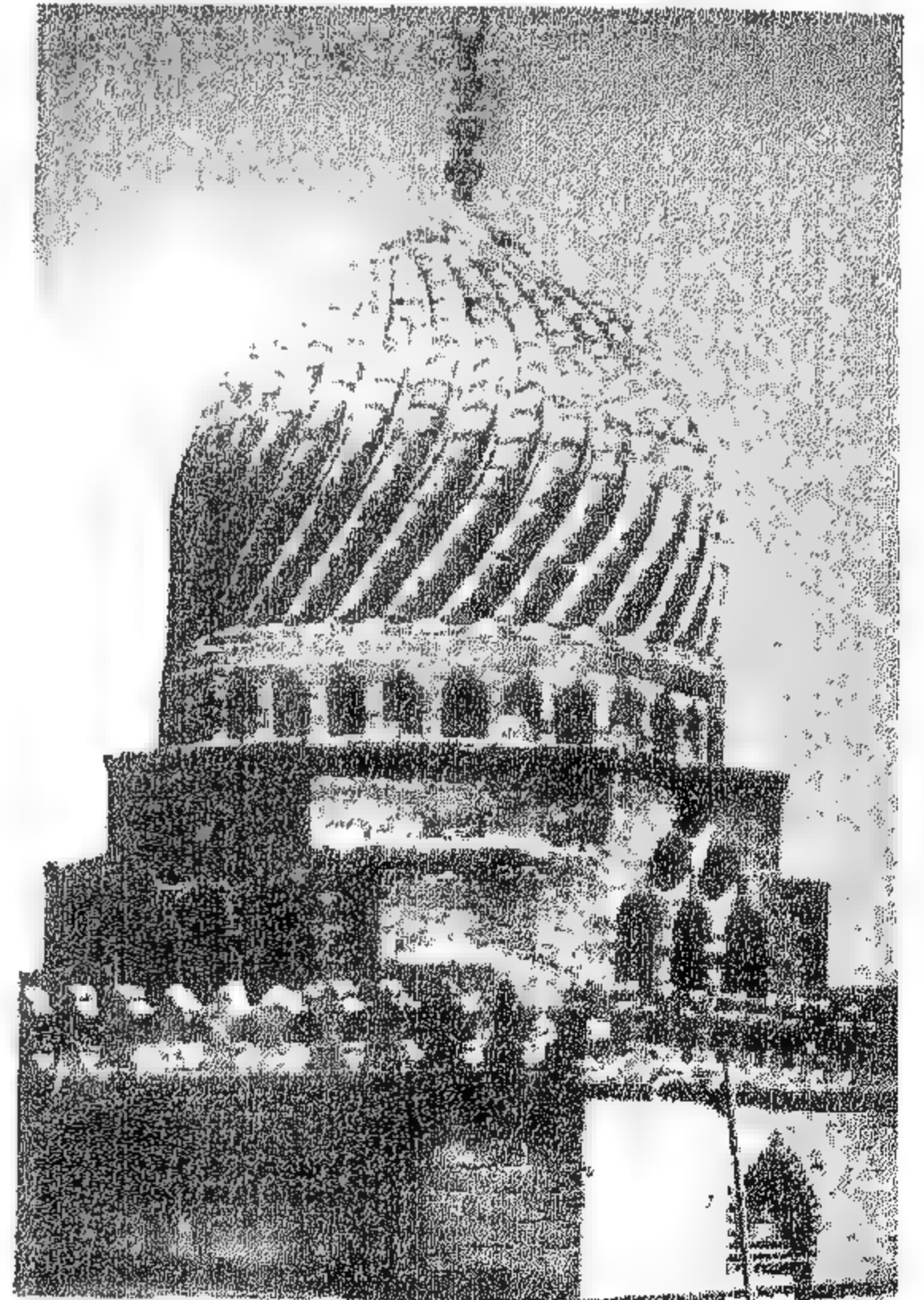
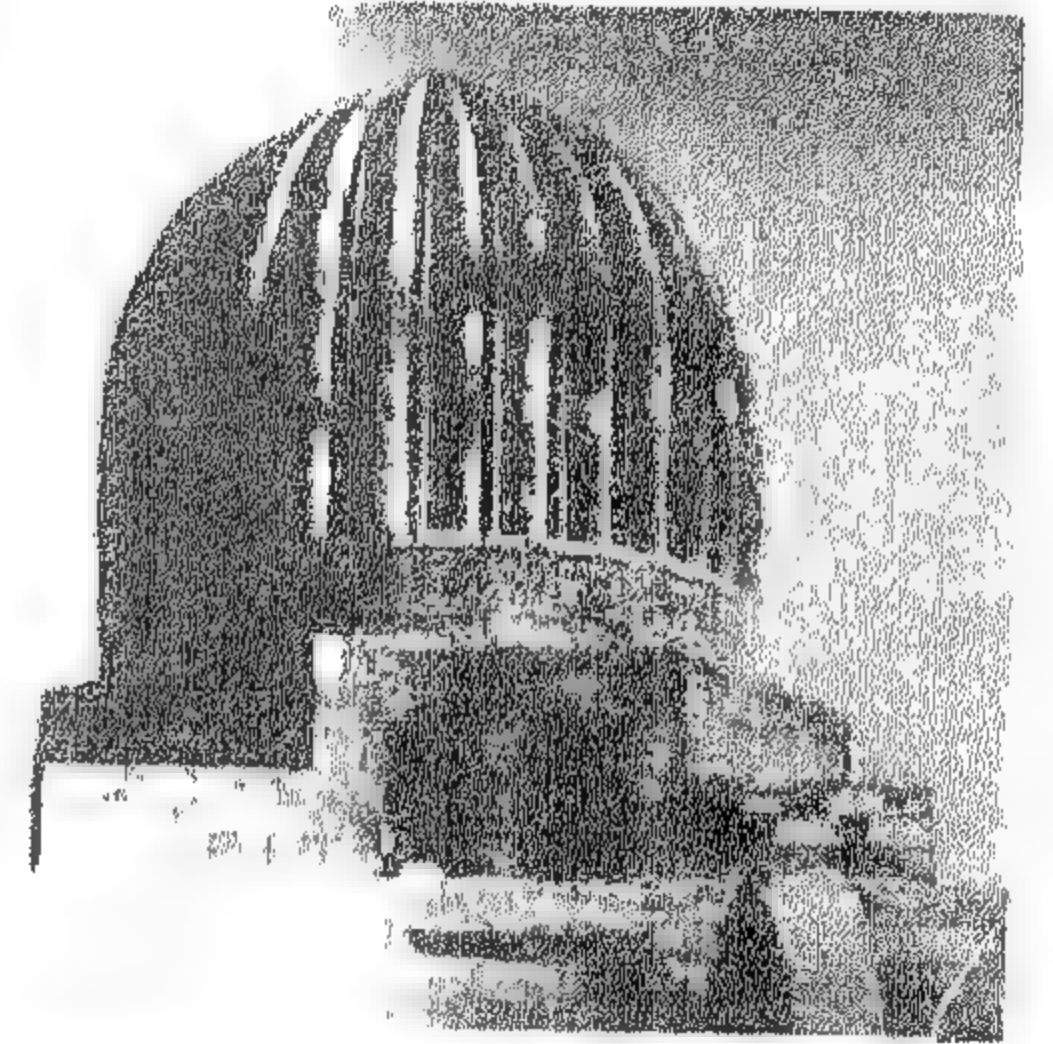
ولقد اختيرت نبتة الصَّبَّار بشكلها الكروى ذى الضلوع لتشكيل القباب فى مبدء الأمر . فالنبات رمز لإرادة الفؤ ، يندفع إلى أعلى ضد قانون الجاذبية نافذاً فى كل ما يعترضه حتى ولو كان الصخر نفسه . وخلال الفترة التى كان طوب الآجر فيها يستخدم فى بناء القباب عهد الفاطميين ، كان التضليع على غرار نبتة الصَّبَّار هو الأسلوب المتبع ، تتناوب فيه الضلوع المحدبة والمقعرة فى إيقاع زخرفى يضفى على القبة قدراً كبيراً من التوازن والاستقرار . وفى النصف الثانى من القرن الرابع عشر أخذت الحجارة تحل محل الطوب فى بناء القباب وزخرفتها وبقي أسلوب التضليع كما هو مأخوذاً به ، ونرى ذلك متمثلاً فى جميع القباب الحجرية المبكرة . وكانت هذه الضلوع فى انحناءاتها مع انحناء القبة تضفى على القبة لونا من ألوان الضخامة الصرحية الجذابة (لوحة ١٢٥ ، ب) .

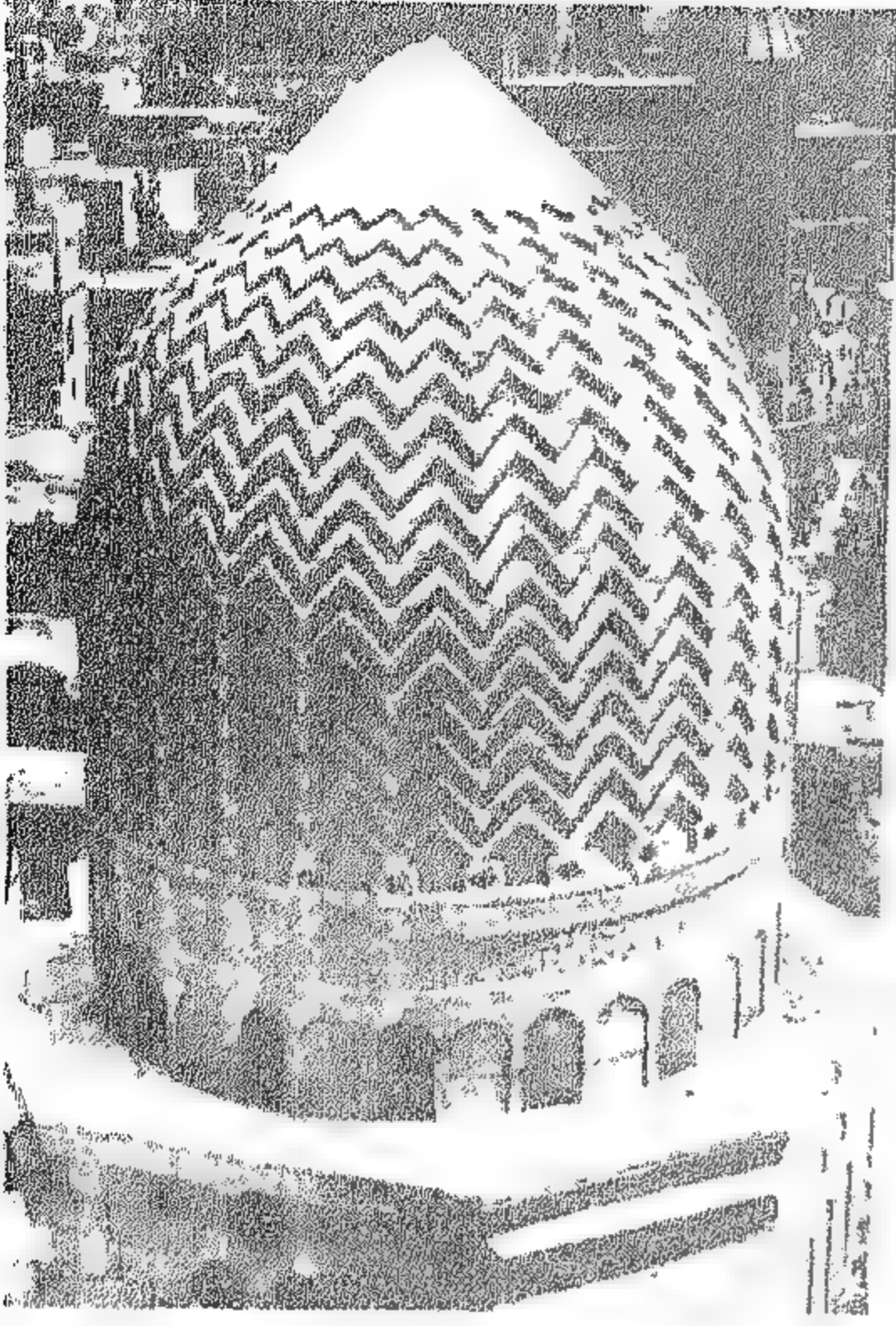
وما لبث الحرفيون أن ابتدعوا أسلوباً جديداً فى الزخرفة هو الأسلوب المتعرج على شكل رقى ٧ ، ٨ متعاقبين . ولهذا الأسلوب الكثير مما يميزه ، إذ هو منحوت تحتأقليل البروز . وهذا مما يخفف الضغط على القبة ، كما أنه يوائم فى يسر التناقص التصاعدى لسطح القبة الذى يأخذ فى الضيق كلما علونا صُعداً ، ولقد كان هذا التناقص دوماً المشكلة الرئيسية التى تصادف مصممي زخارف القباب (لوحة ١٢٥ ج) .

وما لبث أن ظهر « النمط النجمى » ولم يكن غير جدائل هندسية تلتف بأشكال نجمية . وكان هذا من أروع ما ابتكره الفن الإسلامى من أنماط ، فلقد كان يجمع بين أشكال هندسية منتظمة تتلاقى فيها أشرطة ذات مسارات مرسومة متراكبة ، الأمر الذى يدعو إلى تأمل المتأمل لحل خفاياه والاستمتاع بدقة ما فيه من إيقاع خلّاب . وما إن جاء عهد برسباى حتى أقبل الفنانون على هذا النمط وأشاعوه فى جميع ما استخدموا من خامات ، وإن جاء الاستعمال الأكثر له على الأسطح المستوية . وحين أخذوا فى إدخاله على القباب عانوا مشكلة تلاؤمه مع التناقص التصاعدى لسطح القبة . لذا اضطروا إلى أن يجعلوه أصغر شيئاً ويتخففوا منه كلما قربوا من قمة القبة . وفى الحق أنهم لم يوفقوا إلى حل هذه المشكلة إلا شيئاً فشيئاً (لوحة ١٢٥ د) .

لوحة ١٢٥ - تطور قباب القاهرة .

- ١ - ضريح تنكريفا ١٣٦٢م / ٧٦٤هـ : زخارف الضلع كنبته الصبار
ب - ضريح اليوسنى ١٣٧٣م / ٧٧٤هـ : زخارف الضلع المنثنية

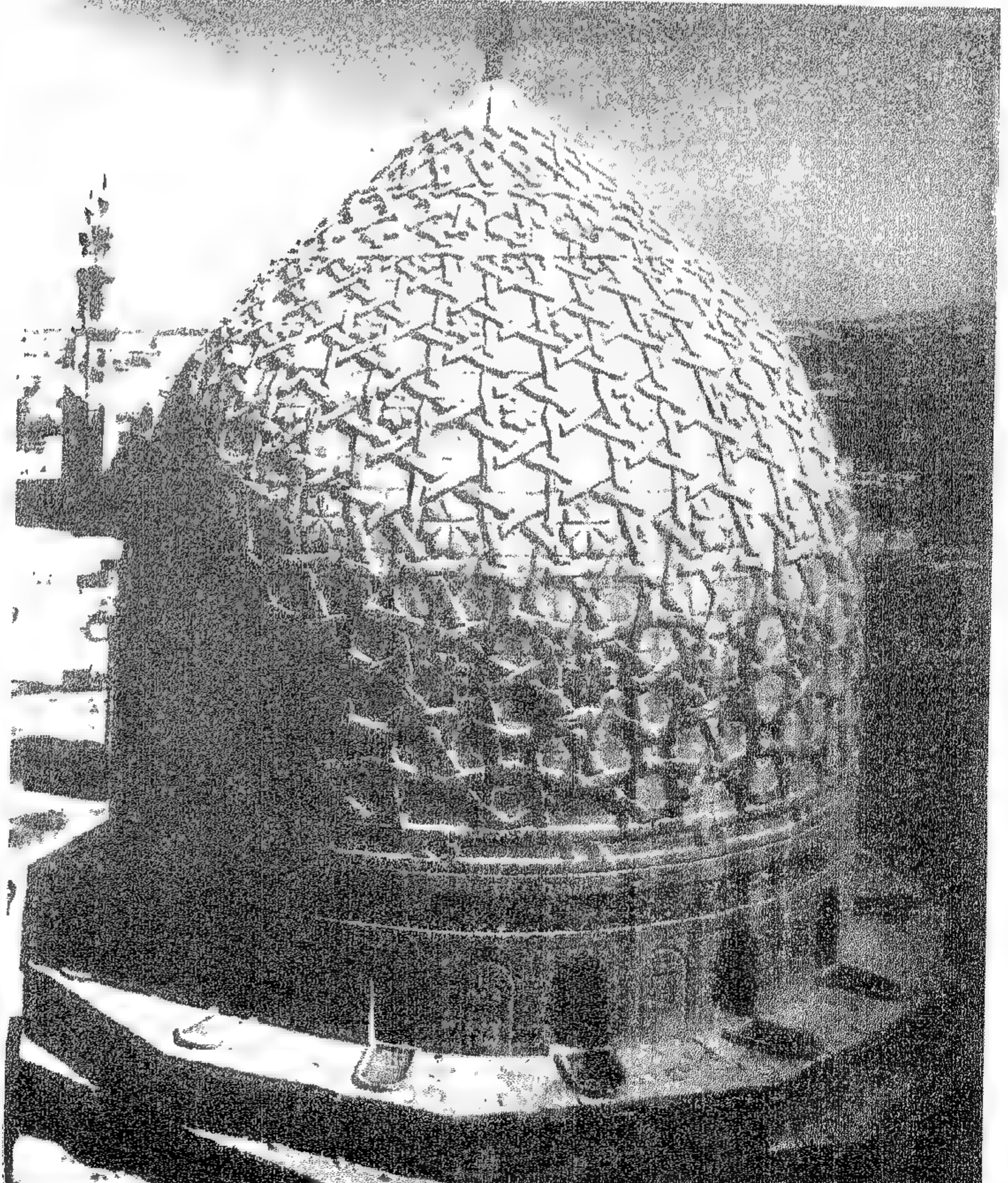




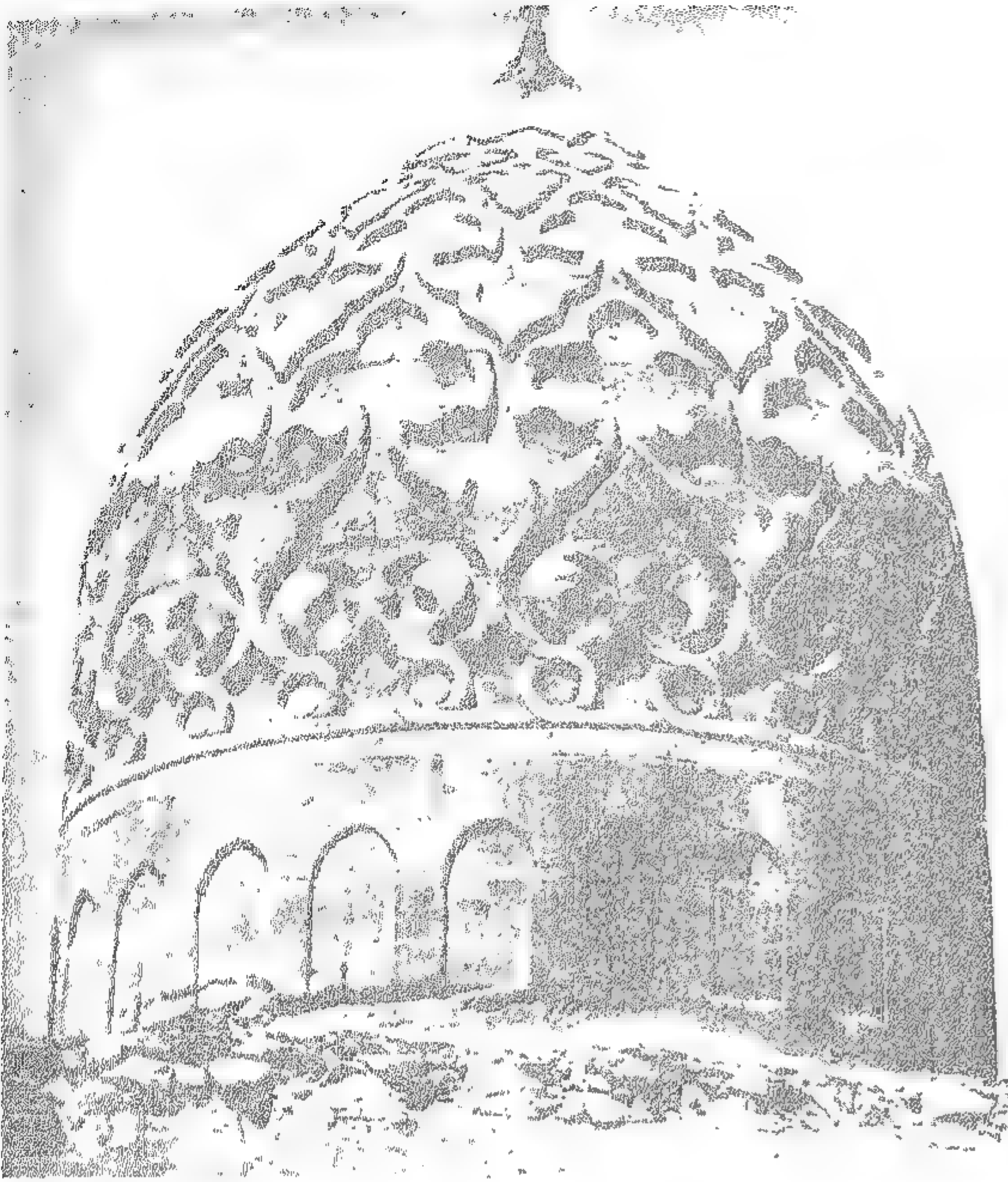
وبعد عهد السلطان برسباى عدل المصممون عن محاولة ملء سطوح القباب بهذا النمط النجمي واختاروا ما هو أيسر شكلا منه ، مستعاضين في الأكثر بالزخارف النباتية والتوريقية التي لها مرونتها التي لا تُحدّ . والراجع أن أول قبة زُيّنت بالزخارف النباتية كانت بعد وفاة برسباى عام ١٤٣٨ م ، وهي القبة الصغيرة الملحقة بمدرسة جواهر القونقبائي ، وقد نُقشت من جدائل كثيفة مكوّنة من غصون لدنة ومحاليق متعاقبة وأوراق متلاصقة تنصوب كلها إلى أعلى في هناية وتودة ودقة تتفق والتناقص التصاعدي للقبة (لوحة ١٢٥ هـ) .

ثم ما لبث هذا الأسلوب الزخرفي النباتي أن شاع حتى صار فنا مرموقا ، ومثال ذلك قبة عبد الله المنوفي التي بجوار قبة قايتباى الشهيرة ، وهي الأخرى منقوش عليها أشرطة بارزة تتأود في مسارها مكوّنة زهرات ثلاثية الوريقات متلاحمة بعضها فوق بعض على إيقاع منتظم إلى قمة القبة (لوحة ١٢٥ و) .

وقبل أن يسود أسلوب الزخارف النباتية على سائر أساليب الزخارف المستحدثة ظفروا بتشكيل نجمي رائع . وكان آخر العهد به في قبة قايتباى ، غير أنه كان يجمع بين تشكيلين هندسي نجمي ونباتي توريقي . وبالرغم من اختلاف النمطين النجمي والنباتي المجتمعين في هذه القبة إلا أنها كانا يشتركان في مركز واحد هو « الجامة » ذات الضلوع التسع والتي تقع داخل نجمة ذات ضلوع تسع هي الأخرى (لوحة ١٢٥ ز ، ط) .



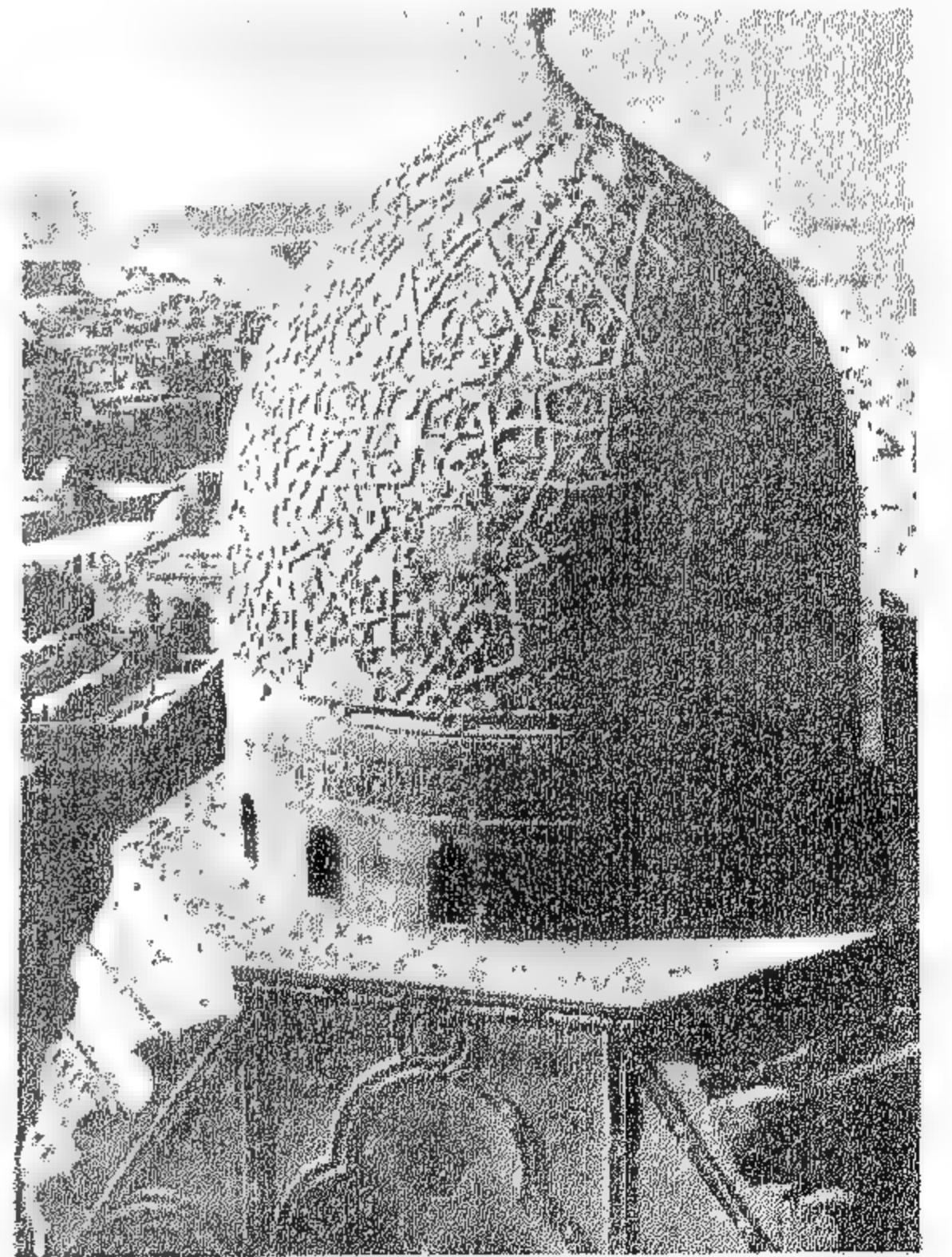
- ج - مدرسة سلطان برسباى ١٣٣٢م / ٨٣٥هـ :
زخارف متعرجة على شكل رفقى ٧ ، ٨ متعاقبة
- د - قبة ضريح برسباى ١٤٣٢م / ٨٣٥هـ :
زخارف النمط النجمي
- هـ - قبة أمير جواهر القونقبائي ١٤٤٠ / ٨٤٤هـ :
زخارف نباتية
- و - قبة عبد الله المنوفي ١٤٤٠م / ٨٤٤هـ : زخارف
نباتية وتوريقية
- ز - قبة قايتباى ١٤٧٤م / ٨٧٩هـ : زخارف تجمع
إلى النمط النجمي تشكيل نباتي توريقي
- ح - قبة قانيباى الرّماح بالقلعة : زخارف مفرطة
مكوّنة من صيغتين نباتيتين
- ط - قبة قايتباى [تفصيل] : الجامة ذات الضلوع
التسع والزهرات الثلاثية الوريقات داخل النجمة
ذات الضلوع التسع

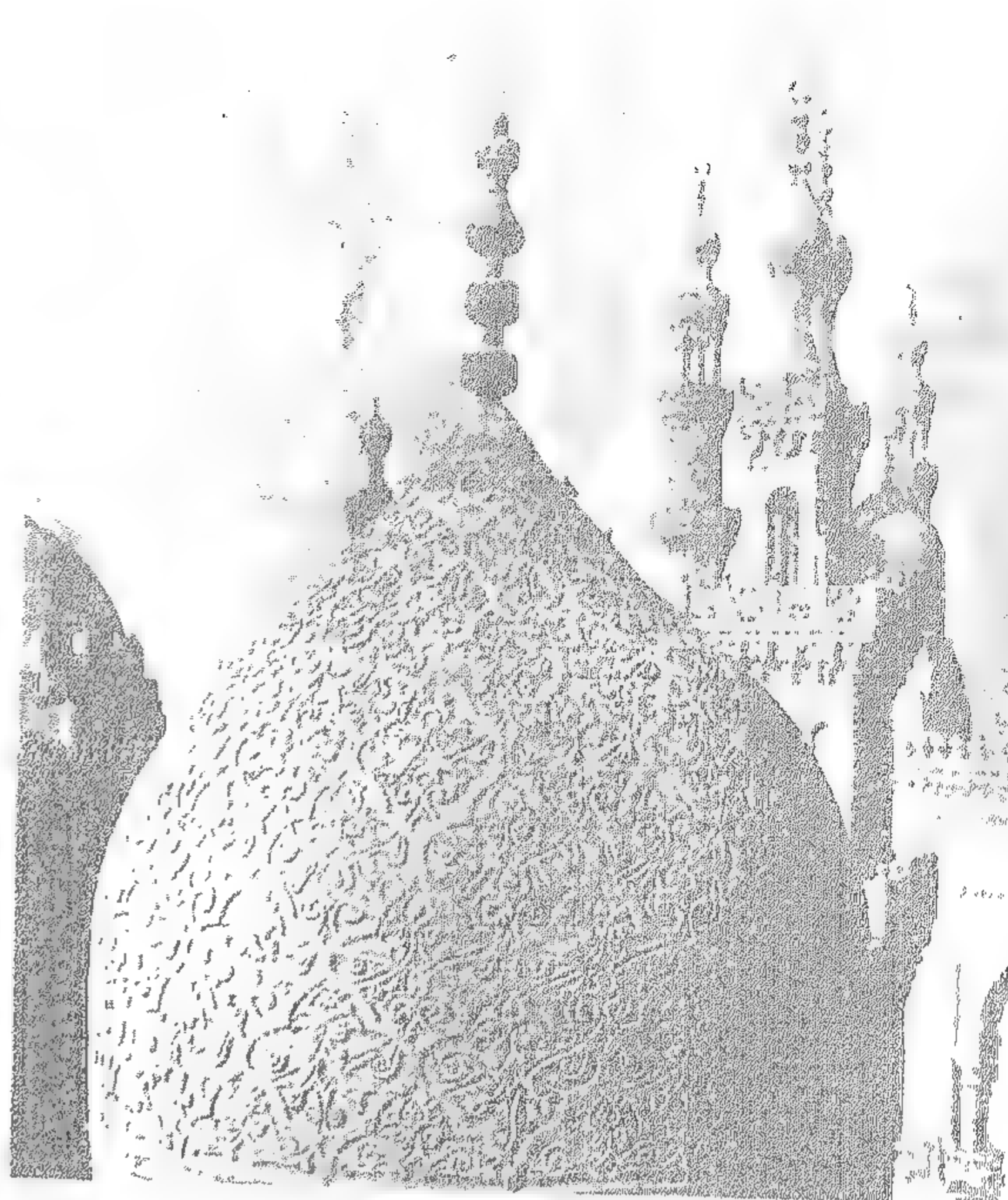


وما من شك في أن إبراز هذه الصيغ الهندسية النجمية والحليات النباتية التوريقية المتشابكة كان يتطلب من الناحية التقنية البحتة أن تكون هذه الصيغ والحليات على مستويات مختلفة ارتفاعاً وانخفاضاً وإلا ما تحقق هذا المظهر الجمالي الرائع .

وما نعلم أن قبابا بنيت بعد عهد قايتباي تسمو في قيمتها الزخرفية إلى قيمة هذه القبة وضوحاً وتوازناً دقيقاً بين خطوط التصميم والصياغة والصقل والنحت ، بل وجدنا نزوعاً من الفنانين إلى الزخرفة المفرطة في الحركة والحيوية التي تُبهر الناظر إليها لأول وهلة ، فبدلاً من أن تكون الزخرفة من صيغة نباتية واحدة غدت ذات صيغتين نباتيتين تعلوهما صيغة بارزة صماء ذات رسوم هندسية على شكل معين (لوحة ١٢٥ ح) .

ثم كانت نقلة الحرفيين مع الفتح العثماني إلى إستانبول فنقلوا معهم أسرار الحرفة في زخرفة القباب (٧٦) .





الخلاصة

أول ما يشد انتباهنا هو أن العمارة الإسلامية في عصور الإسلام الأولى كانت تتركز بشكل واضح على المباني التي يقيمها الخليفة أو الحاكم ، حتى غدت قلاعه أو منازلها الريفية خارج المدن وقصره الرئيسي في داخلها دائماً المحاور التي تدور حولها مباني الدولة كلها . بل روعي في اختيار موقع المسجد الكبير أن يكون قريباً من قصر السلطان . وكانت الأسر الحاكمة الأولى في الإسلام متأثرة في فنها المعماري بالطرز الهيلينستية « المتأغرة » السائدة في بلاد الشام سواء في التخطيط المعماري العام أو في أساليب الزخرفة ، على الرغم من ظهور بعض الانطباعات الشرقية في عمارتهم ، على حين نلاحظ في ظل العباسيين والخلافتات التالية تأثر العمارة بالتقاليد المعمارية التي كانت سائدة في فارس وفي آسيا الوسطى كاستخدام الآجر للبناء وقوالب الجص للزخرفة ، والتشكيلات الزخرفية القائمة على ترتيب قوالب الآجر في أشكال معينة ، وأخيراً نلمس شيوع الكسوات الخزفية والمقرنصات التي لم تستغل في أداء وظيفة الكابولي من الناحية الإنشائية فحسب وإنما بالمثل كعنصر زخرفي بحت .

وفي بعض المناطق مثل الأناضول وشمال بلاد الشام والقاهرة نجد أن العمارة التي

استخدم فيها الحجر بقيت على مرّ الزمن لتقدم لنا صورة مترّبة تتألف فيها العناصر المحلية مع الأساليب و«البدع» الفارسية والمصرية التي تمتاز بالزخارف المتشابكة المسرفة فوق المسطحات ، تجمعها كلها وحدة الروح الإسلامية التي تحققت مع تنوع عناصر التشكيل في المبنى الواحد على العكس من العمارة الكلاسيكية التي كانت تتحقق فيها وحدة الطراز نتيجة تكرار نفس الأشكال دون تغيير .

وامتازت العمارة الدينية الإسلامية بانطلاقها في سلسلة من حلقات التطور السريع الذي بلغ بها مرحلة التبلور في وقت يبدو قصيراً إذا قورن بأى طراز من طراز العمارة ، على الرغم مما نشهده من التباعد بين مراكز الحضارة الإسلامية بعضها عن بعض . ومن يتابع تطور العمارة العباسية وامتدادها يكشف فيها عن صورة لتطور المجتمع الإسلامى لا من ناحية تحوّل من مجتمع بدوىّ متنقل إلى مجتمع مستقر متحضر فحسب بل عن التطور الذى لحق الأفكار الدينية نفسها . ومن المظاهر اللافتة في هذا الصدد عمارة المقابر والمدافن ، فقد جرى المسلمون في العصور الإسلامية الأولى على تجنب إقامة المقابر ، وما إن أدى التطور إلى ظهور المدافن والأضرحة حتى اتجه مشيّدوها لتسوية وجودها إلى جعلها تتخذ صورة «مقام» يضم رفات «الأولياء» أو تنكّرها في صورة أخرى فتشيّد على أنها مبان ملحقة بمنشآت ذات طابع خيرى للخدمة العامة . وقد استقر في الوعي الباطن لجمهور العامة من المسلمين نوع من الربط بين فخامة المدفن وقدااسة الشخص الذى استقرت فيه رفاة . ومن العسير علينا تصوّر حماسة الملك تيمور وإقدامه على بناء جبانته الكبرى المدعوة «شاهى زنده» في سمرقند على أنه محاولة لإضفاء القدسية على أسرته دون أن يكون قدر من الاعتقاد في قداستها قد استقر في نفوس شعبه ، وهذا على الأرجح ما فكر فيه سلاطين المالك المعاصرون لتيمور في مصر حينما بنوا مدافنهم والمنشآت الملحقة بها دون أن يرى علماء مصر وفقهاؤها في ذلك بأساً .

ولا يتسنى لمفسّر يبغي تفسير ما تتميز به العمارة الإسلامية تفسيراً موفقاً وإدراك ملامحها إدراكاً حقاً دون أن ينظر إلى صلتها بالعقيدة الإسلامية بمظاهرها المختلفة حضارياً وديناً وسياسياً واجتماعياً ، وما أملت تلك العقيدة على الفن المعمارى ، وتأثر هذا الفن بتلك العقيدة تأثراً لا فكاك منه ولا انفصام عنه .

ويزعم إرنست جروبه أن «العمارة الإسلامية لا تعنى بالمظهر الخارجى للمبنى العناية كلها ، كما تحيط به مبانى ثانوية تحجب معالمه كالأسواق الملتفة بالمساجد من شتى أركانها حتى تكاد تطفى عليها» . ويستطرد قائلاً : «إن المبنى الإسلامى يفتقر إلى ما يوضح شكله أو حجمه أو وظيفته ، وحتى لو كان للمبنى واجهة أو مدخل واضحان فإنها لا يفصحان عن الكثير مما يحجبان وراءهما ، فقلّ أن نجد الواجهة تدلّ على ما ينطوى عليه المبنى ، ومن هنا يستعصى على الرأى أن يدرك من خلال السطح الخارجى للمبنى الإسلامى ما يحويه من ملامح رئيسة» .

ويستنبط المؤرخ من هذه السمات التي ابتدعها ثم جعل منها حقيقة « أن العمارة الإسلامية هي « عمارة محجوبة » أو عمارة لا وجود لها حين نتطلع إليها من الخارج . ولا يتمثل لنا وجودها إلا حين ندلف إليها ونشغلها » . ثم ينتهي إلى أنه « على الرغم من استثناءات عن هذه القاعدة « فالعمارة المحجوبة » هي الشكل المسيطر على العمارة الإسلامية . والجامع الأموي بدمشق هو نموذج حي لهذه القاعدة ، على حين تشكل قبة الصخرة نموذجاً واضحاً على هذا الاستثناء » .

والمؤرخ جروبه كما يلد له أن يبالغ في التنظير يبالغ أيضاً في التعميم فيطلق المسميات اللافتة مثل قوله بأن العمارة الإسلامية « عمارة محجوبة » . وفي الحق أن العمارة الإسلامية تعني العناية كلها بالداخل ، وهذا لا يعني - كما يقول جروبه - إنها مفتوحة كلها على الصحن الداخلي ، فالواجهات التي لها صفة الانفتاح على الداخل والانغلاق على الخارج تتخللها نوافذ صغيرة الحجم وفتحات كبيرة مكتسية بمشريات للتهوية والإطلال والإشراف ، وهذا كله لا يخلّ إخلالاً مبالحجاب . ثم لقد فاتته أن المهندس الإسلامي يضع كل حجرة في تصميم البيت الإسلامي في المكان الذي ينبغي أن تحتله والذي لا تحدده سوى اعتبارات معيشية وحرارية واعتبارات تمسّ العادات ، خالفاً مجسمات يملها دائماً الاستعمال المنطقي الذي يضفي عليها جمالاً مختلفاً عن الجمال الكلاسيكي . فالمسقط الأوربي المتماثل الذي يحدد اتجاهات الدّرج والدهاليز والممرات بوصفها المقررات المؤثرة في التصميم شأنها شأن الشوارع بالنسبة لتخطيط المدينة غير ذي موضوع بالنسبة للمبنى الإسلامي الذي لا يعبأ كثيراً بطريقة الوصول إلى الحجرات عن طريق الدّرج والدهاليز التي لا يعيش فيها الإنسان ، فاهى إلامساحات عبور ، بل يُعنى بالحجرات التي يستقر فيها ويحيا ويقضى جلّ وقته . ولهذا السبب ذاته تحتل المباني في المدينة الإسلامية أيضاً الموقع الذي ينبغي أن توضع فيه وفق الاستعمال المنطقي ، لأن الإنسان يعيش فيها ولا يستخدم الشارع إلا وسيلة للعبور . فثمة اختلاف جذري في التخطيط بين المدينة الإسلامية والمدينة الأوربية حيث الشوارع الأوربية هي المقرر الثابت بالنسبة للتخطيط .

ونحن نجد الشوارع في المدينة الإسلامية متعرجة ضيقة ومقسمة إلى أجزاء مغلقة المطلّ لتوحى إلى الإنسان بقصر المشوار الذي عليه أن يقطعته إلى بغيته . ومن هنا كانت تجزئة الطريق بنقط بؤرية واضحة ، كأن يكون على رأسها مسجد أو قصر أو سبيل يأخذ بنظر السّارى ويدفع عنه الملل والسأم مادام مشدوداً إليه مهما طال به المسير فلا يحسّ كدّاً ولا تعباً . ومن ثم كان القول بأن العمارة الإسلامية « عمارة محجوبة » قول مردود ليس له ما يبرره عند المؤرخ الغربي لاسيما إذا ماتعمق فن العمارة الإسلامية وعرف خفاياها وماتنطوى عليه والأسباب التي من أجلها قامت على هذه الأوضاع التي نراها .

وقليل من أشكال العمارة الإسلامية لا يستجيب لأهداف مختلفة متعددة ، غير أن المبنى الإسلامي جملة مهياً لأن يتخذ العديد من الأشكال . وخير مثل على هذه الظاهرة هو

الصحون المحاطة بالإيوانات الأربعة التي تشيع في سائر المباني الإسلامية كالقصور والمساجد والمدارس وخانات القوافل والحمامات ودور السكنى . فهذا التصميم تصميم تجريدى مثالى يمكن في سر استخدامه في شئون متعددة .

ولكن إرنست جروبه يجعل من هذه الظاهرة مايعيب به صرحا شامخا من أروع ما تمخضت عنه العبقرية المعمارية الإسلامية ، وهو مسجد السلطان حسن ومدرسته بالقاهرة ، فيقول : « تتجلى سطوة هذا التصميم المأخوذ به في ذلك الإصرار الملحّ على فرض نظام الإيوانات الأربعة عن مسجد السلطان حسن ومدرسته وإقحامه على موقع غير منتظم وغير مهيا له ولا ملائم . وبدلا من أن يقوم المهندسون بتصميم مبنى يواكب الفراغ المتاح تمسكوا بالتصميم المأخوذ به فحشروه حشرا بطريقة فجّة » .

والواقع أن هذا الحكم الذى يطالعنا به جروبه في مقدمة كتابه الأخير (٧٧) بعيد عن الحق لمبنى نال إعجاب الكافة وتقديرهم حتى بات نموذجا فذا لمهارة المعمارى المسلم المصرى . إن المهندس لم يقحم تصميم الإيوانات الأربعة لأنه شىء متوارث يتناقله خلف عن سلف بل إن وراء ذلك منطقا ، فكل إيوان كان مخصصا لتدريس مذهب من المذاهب الأربعة وهذا التزام دينى لا يجوز الخروج عنه . أما عن قوله إن الموقع غير ملائم لتصميم الإيوانات الأربعة ، فالأمر على العكس مما ذهب إليه ، فلقد غاب عنه أن المهندس قصد إلى هذا قصدا ليستعرض مهارته الهندسية في تطويع الموقع غير الملائم للتصميم والتغلب على عدم انتظام الموقع ، فجعل المدخل المهيّب يؤدى إلى دركاة فخمة تعلوها قبة ترحّب بالداخل أجمل ترحيب وتحيّة أطيّب تحية . ومنها يتجه الداخل يسارا ثم يمينا ثم يسارا في دهليز حتى يصل إلى الصحن المكشوف الذى تشرف عليه الإيوانات الأربعة المتقابلة . فالتواءات الدهليز هذه تجعل الزائر ينسى كل إحساس بالعالم الدنيوى الخارجى إلى أن يفضى به إلى عالم علوى داخلى مترع بالسكينة والصفاء .

ويذهب بعض المؤرخين إلى أن العمارة الإسلامية - باستثناء الصحن ذى الإيوانات الأربعة - لا تقوم في الأكثر على وحدة واحدة متوازنة ، فإننا نجد المبنى الأصلى لا يلبث أن يغيب ليصير جزءا من تجمع مركّب كبير . وظاهرة امتداد أى مبنى إلى أى اتجاه بإضافة وحدات متنوعة الأشكال والأحجام إليه دون اكتراث بشكل المبنى الأصلى هى سمة تنفرد بها العمارة الإسلامية عن سائر الحضارات الأخرى . وخير مثال على هذه الظاهرة يتجلى في القصور الإسلامية الكبرى مثل طوب قابو سراى بإستنبول وقصر فتحپور زكرى بالهند حيث يتبين لنا من أول نظرة عدم انتظام التخطيط .

ويلقى المؤرخون الأوربيون بالا « للشكل » يؤثرونه على « الاستعمال » على حين نرى الأمر على خلاف ذلك عند المعماريين المسلمين ، فهم يلقون بالا للاستعمال أولا ثم للشكل ثانيا ، فيخضعون الشكل « للاستعمال » ولا يقدمون الشكل على الاستعمال . وهذا مانلاحظه جليا في العمارة الإسلامية أجمع ، فالقائظ أولى من المقطون فيه ، وينبغى أن يكون المبنى مما يوفر الراحة والاطمئنان والمتعة للنازل فيه إذا ماجاء على هواه ووفق استعماله ومناسبا لأغراضه ،

أما أن يُفرض المبنى على القاطن فقد حرمناه لذة المتعة بما يقطن فيه ، وهذا هو منطق الفلسفة الفنية في المعمار الإسلامى التى آثرت الاستعمال على الشكل .

وتتميز العمارة الإسلامية بالاهتمام بالفراغات المحصورة بين الجدران اهتمامها بزخرفة مسطحاتها . وقد حرص المعمارى المسلم على خلق التوافق الهندسى فى الفراغات الداخلية على الأبعاد الثلاثة - من حيث المسطح والارتفاع - باختيار الارتفاعات التى تناسب مع مسطحات الفراغات الداخلية ، بعكس العمارة التى يضحى فيها بتناسق الفراغ الداخلى فى سبيل المظهر الخارجى الموحد الارتفاع فى كافة الطوابق .

ولعل أهم عنصر من عناصر العمارة الإسلامية هو « الفراغ المحدود » الذى تحصره الجدران والبائكات والعقود ، ومن أجل هذا كانت العناية بداخل المبنى تفوق تلك التى تبذل على خارجه . وتكاد معظم الزخارف - باستثناء المدخل والقبعة - تُدخّر لتجميل الداخل . والزخرفة فى العمارة الإسلامية لها وظائف عدة ، غير أن أهم أثر لها ولعله أهم هدف لها هو تذويب سائر العناصر « الشكلية » الأساسية فى التقاليد المعمارية الأخرى كالإنشاء والتوازن والتعادل بين قوى الأحوال والجهود المتعلقة بتقنية البناء . وما نجده من وسائل مستخدمة فى المبنى الإسلامى تهيب الإحساس بانعدام الوزن وأثر الفراغ المحدود وتنحى جانباً أهمية الجدران والأعمدة والعقود بوصفها عاملاً أساسياً فى إبراز جهود الحمل ، كثيرة لا حصر لها . ومنها استخدام الفسيفساء والزخارف المصورة وقوالب القرميد ذات البريق المعدنى المتعددة الألوان وقوالب الحجر والملاط والنحت المفرغ والكوى الجدارية والعقود والأعمدة الحاملة ،

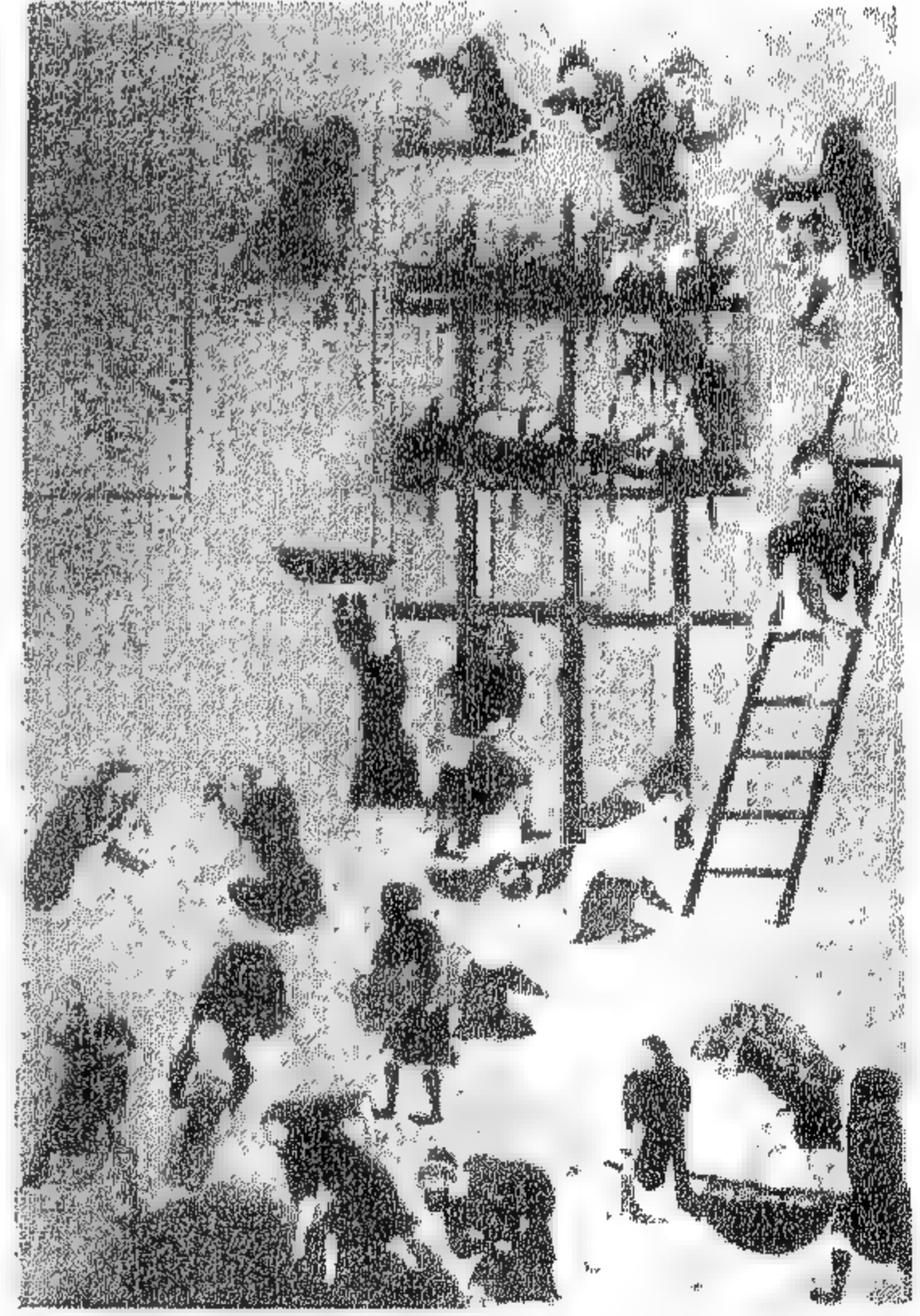
وتعدّ المعالجات الزخرفية للأسطح فى العمارة الإسلامية ، واستخدام كافة التقنيات المتاحة ، والتطوير المستمر لخصيلة الصيغ الزخرفية الشديدة الثراء من الأشكال الهندسية التجريدية والأنماط النباتية التوريقية والنقوش الدقيقة لطرز الخط المتعددة و « الألفاظ » الصريحة المفردة التى تؤدى هدفين فى آن : هدف دينى وهدف زخرفى . هذه كلها بلا أدنى شك لا ضريب لها فى العمارة غير الإسلامية ، وتواكب النزوع المتوارث نحو التكرار إلى مالا نهاية ، والانتقال المستمر من فراغ إلى فراغ بلا تحديد لاتجاه معين أو لمركز معين للمبنى . غير أن هذا الأمر الأخير ليس على شيوعه فثمة حالات معينة يتحدد فيها الاتجاه مثل ما نجده فى الاتجاه نحو القبلة فى المساجد ، وما نجده من اتجاه « المقعد » فى المنازل نحو الشمال لاستقبال النسيم ، ومثل ما نجده من تحديد لاتجاه الحركة داخل البيوت والقصور . وإذا بلغ المرء الجدار النهائى وجد السطح الذى يقطع مسيرته مزخرفاً بصيغ تمتد هى أيضاً إلى مالا نهاية ليحسّ مع ذلك بأنه لا يزال موصولاً بالخارج .

ولعلّ ذروة هذا المفهوم المعمارى هو قصر الحمراء بغرناطة حيث لانقع فيه على مركز أو بؤرة بل هو متاهة بالغة التعقيد من القاعات والأفنية والممرات والدهاليز وأحواض المياه والقنوات تربط بين الفراغات المكشوفة والمسقوفة ومن النافورات والزخارف التى هى بلا شك أروع وأعقد ماتمخضت عنه عبقرية التصميم المعمارى الإسلامى . فإذا ماتطلع المرء

لوحة ١٢٦ - منمنمة من القرن الخامس عشر من هرة تمثل تشييد إحدى البوابات . وتلفتنا القوائم (السقالات) الخشبية بعوارضها التي تحمل الألواح لعمل البنائون من فوقها معتمدة على هيكل بُشَد أحد أطرافها عليه بالحبال من ناحية ، وتستند من الناحية الأخرى على ثقب في الجدار نفسه . ونرى العمال في أدنى اللوحة يعدّون اللون والملاط ويسوّون قوالب الطوب [مدرسة بهزاد]

إلى ظلال المقرنصات المتدلية التي لاحصر لها مايلبث أن يدرك على الفور أنه في حضرة عمارة مختلفة كل الاختلاف عن أية عمارة أخرى أبدعها الإنسان ، إذ هي مجلوة مقروءة في وضوح . بل إنها في هذا المثال بالذات مفسّرة مشروحة بتلك النقوش التي تدور حول قواعد القباب أو على أعلى الجدران معبرة عن المفهوم الغيبي في العقيدة الإسلامية فالعمارة الإسلامية من غير ريب تختلف عن العمارات غير الإسلامية إذ هي من فيض الإسلام ووحيه ، استملى الفنان المسلم - كما أشرت إلى ذلك من قبل - مدلولات عقيدته فجسّمها وصوّرها وأبدعها على تلك الصور التي تتحلّى بها العمارة الإسلامية والتي تميّزت بها عن سائر العمارات .

وتعد العمارة الإسلامية في جوهرها عمارة تستهدف الجماعة ومصالحها ، نرى ذلك في المنشآت العديدة التي أُعدّت لخدمة الجماهير ، في حين أن بناتها كانوا يقصدون بها في الأصل كفارة أو تقرباً إلى الله . ومن الملاحظ بصفة عامة أن شخصية البنائين في المجتمع الإسلامي كانت تذوب في الجماعة ، ودليل ذلك أن مهندس البناء أو صانعه نادراً ما كان يضع توقيع عليه ، وحتى إذا فعل ذلك تظل حيرتنا أمام الرغبة في معرفة الدور الذي قام به في البناء على وجه التحديد قائمة (لوحة ١٢٦ ، ٦ ملون) . وعلى الرغم من المستوى المتواضع الذي كان يعيش فيه المهندس أو الصانع فجدير بالإعجاب حقاً ألا تشيع سرقات تصميمات المباني ، بل إن الحالات التي يقتبس فيها مهندس تصميماً من غيره أو يستعير بعض عناصره إنما هي حالات قليلة غير شائعة . وهي ظاهرة لا يجوز أن تُنسب إلى استنارة السلاطين والملوك الرعاة ، فما كان الحكام المسلمون أفضل ولا أسوأ من غيرهم في أي مكان وأي زمان ، وإنما مردّ ذلك إلى ما كان يتميز به الصانع البسيط من مهارة وبراعة في أداء واجبه وأمانة في الاضطلاع بعمله ، دون أن يكون له مرشد وهاد غير أستاذ أكثر خبرة يرشده ويتولاه بالعناية حتى يقدم لنا آثاراً فنية ذات قيم باقية خالدة . والثابت أن هذه التقاليد التي تتجاوز حياة الفرد إلى حياة الأجيال المتعددة قد استمرت واستقرت . وكان تتويج البناء أو المهندس أي بالمعنى العصري « إجازته » رسمياً ليرقى من مرتبة الصبي إلى مرتبة « المعلم » يتم وسط مراسم خاصة ، منها أن يطوف الأستاذ به في أحياء المدينة ممتطياً حماراً ومُتَشَحّاً بشال من الكشمير إشهاراً لدخول فرد جديد إلى طائفة البنائين . وكأني بفرجيل بعد أن قاد دانتى في رحلتي الجحيم والمطهر وطلب أن يخلفه تلميذه ومريده عند حدود الفردوس يقول له : « لا تنتظرن مني مزيداً من الحوار والتوجيه ، فعايرك اليوم استقامت وسلمت وتحررت . ولسوف يجانبك الصواب إن صدرت عن غير الهامك . وها أنذا أنصبك سيداً على نفسك بالتاج والإكليل » (٧٨) .



مناجاة العمالة الإسلامية

لوحة ١١٦ - جامع السلطان حسن ومنه
الواجهة الشمالية - بها سقف مسطحة شوي
معرضات وبها دكان مسكن لطلبة ، وتسمى من
أعلى سقف عرضي من العرضات ذات الحظائر
المطلة ربيع باب مدخل المصلى من باب الغرب
الغربي من الواجهة

قبة الصخرة بالقدس

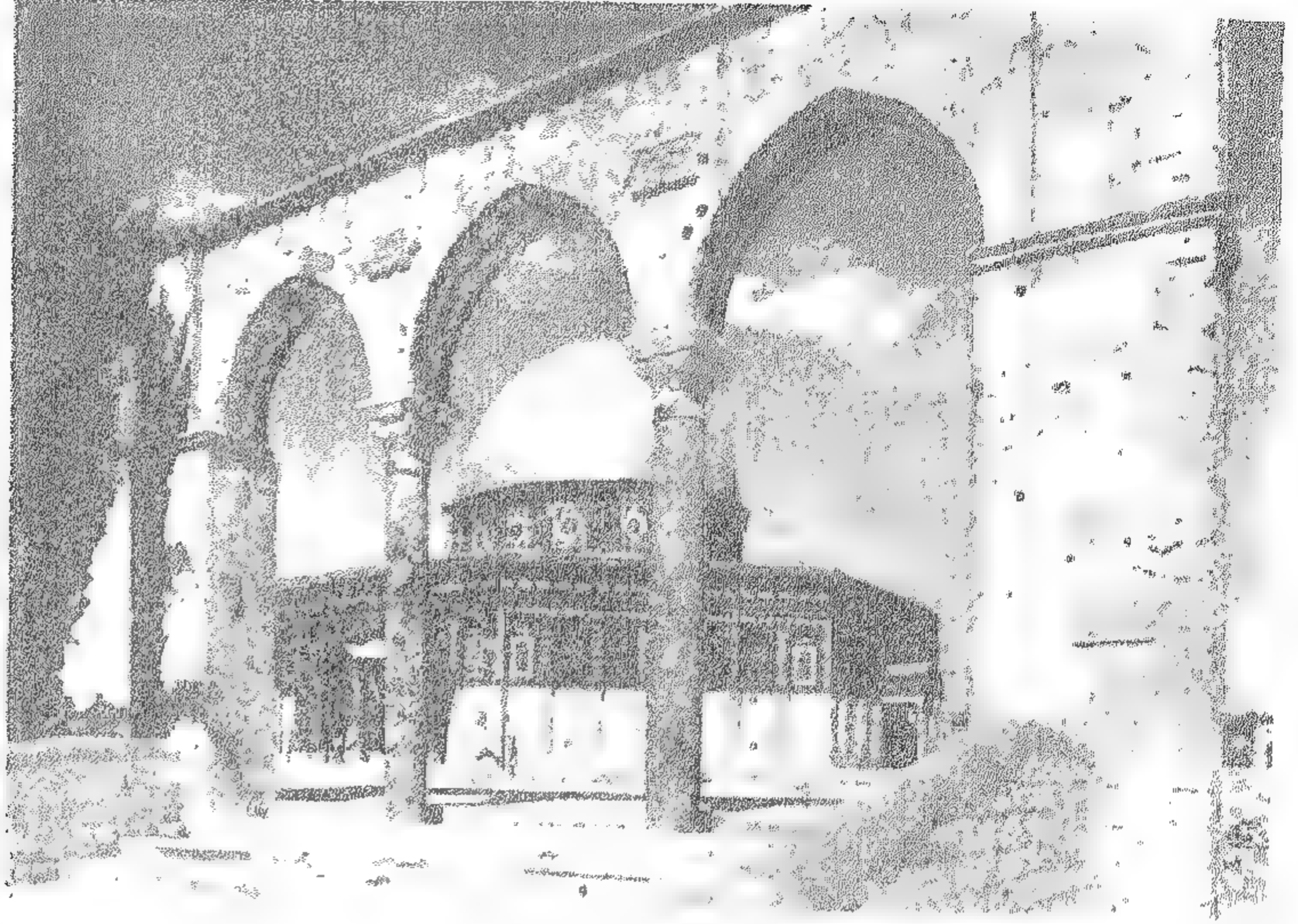
شيد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان هذه القبة عام ٦٩١ م. ويبدو من تصميمها أنها اقتباس عن الطرز المعمارية السابقة على الإسلام وخاصة عن كنيسة المدفن المقدس المستديرة والمعروفة بكنيسة القيامة في مدينة القدس ، التي ظلت موضع تقدير المسيحيين وملتی حجاجهم قبل ظهور الإسلام لعدة قرون .

ويتكون المبنى من فناء مركزي تغطيه قبة خشبية كبيرة وتدور حوله ممرات خارجية مزدوجة [ممشى] لطواف الحجاج . وتشير نقوش الجدران عند قاعدة البناء إلى أنه أنشئ كأثر معماري إسلامي يحيط بالصخرة المقدسة التي أسرى إليها الرسول عليه الصلاة والسلام . وتعدّ لوحات الفسيفساء التي تزین المبنى من الداخل من روائع ما صور من لوحات الفسيفساء الإسلامية ، وهي تعكس ألواناً متنوعة من الأشجار كالزيتون والليمون والرمال وتكوينات تجريدية غريبة من الزهور المنسقة في أوانها .

واكتست واجهات البناء في عهد السلطان سليمان القانوني عام ١٥٢٠ ميلاد مزجج باللونين الأبيض والأزرق أبدعتها يد صناع من مدينة إزنيك . ونلاحظ أن الطابع الساساني يغلب على هذه الزخارف ، بما يخالف الأثر المتأغرق البادي في الكرايش وفي تيجان الأعمدة الأنيقة التي تزین «الممشى» الخارجي للبناء (لوحة ١٢٧ أ ، ب وشكل ٣٤ أ ، ب) .

لوحة ١٢٧ . ب - قبة الصخرة بالقدس



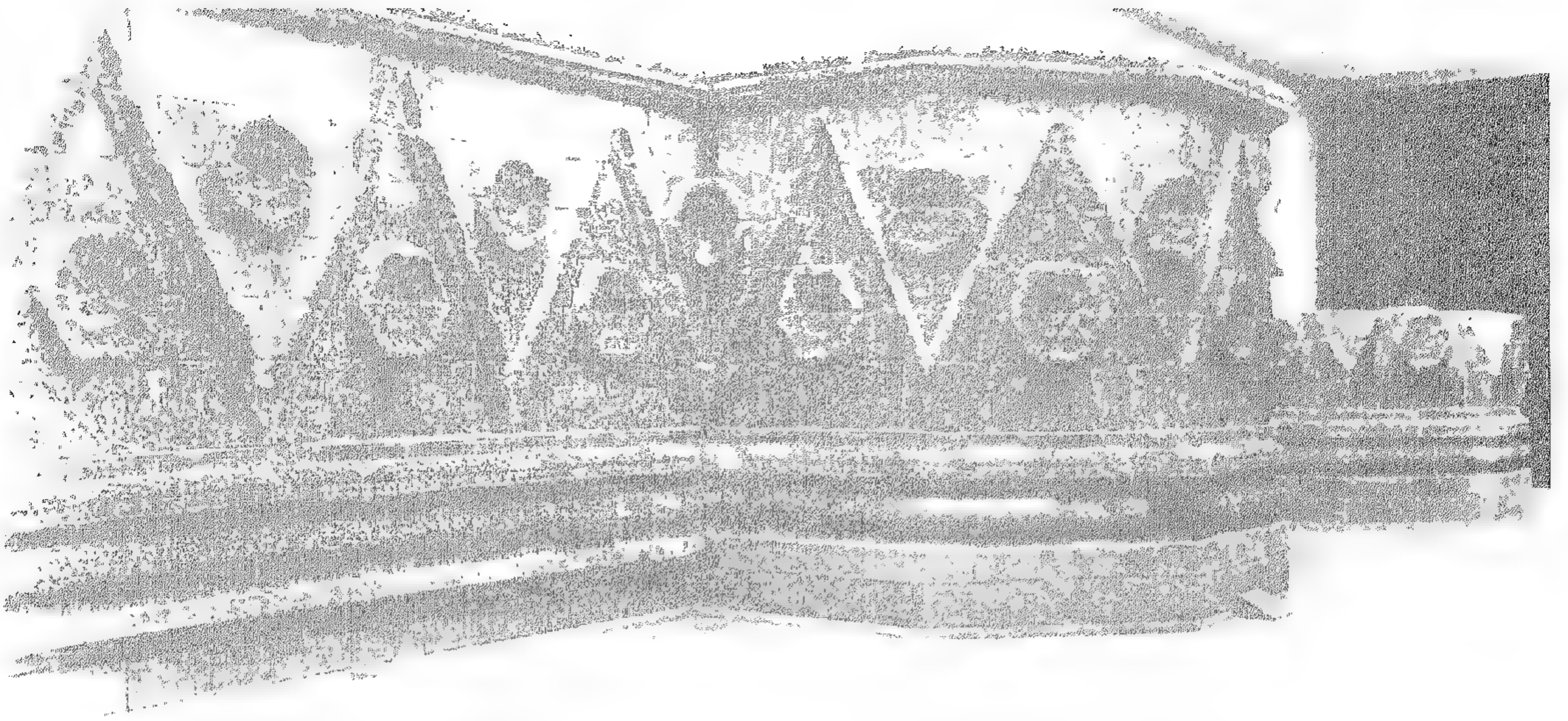


قصر المشقى

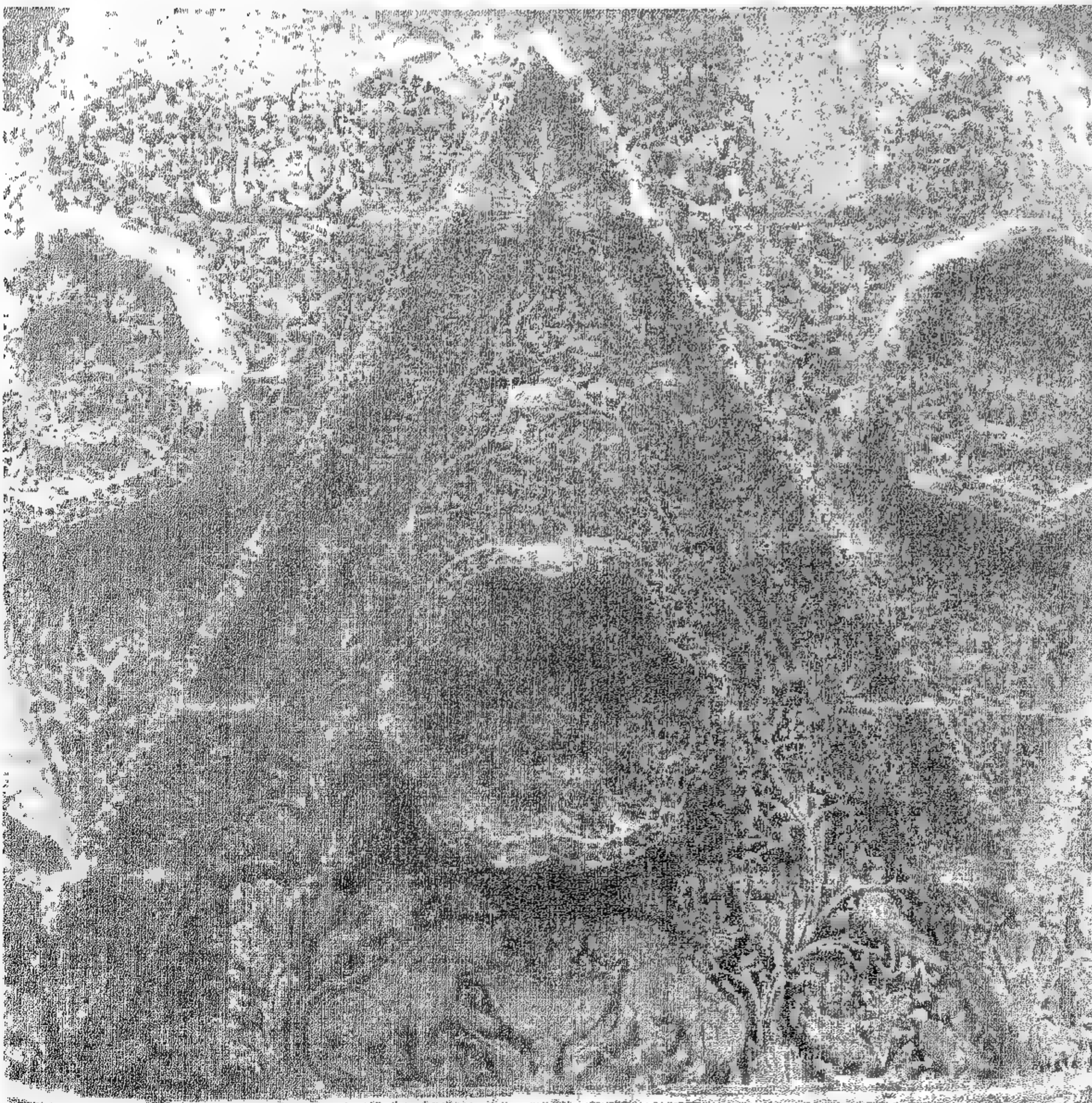
نقلت البقايا التي عثر عليها من قصر «المشقى الغربي» من عمان إلى متحف برلين الشرقية ، وتمثل هذه البقايا في الأفاريز البديعة لواجهة القصر التي أهديت إلى القيص ولهم الثاني خلال زيارته للشام عام ١٨٧٣ م .

ولم يستطع المؤرخون تحديد تاريخ بناء هذا القصر على وجه الدقة ، غير أن بعضهم ذهب إلى أنه بنى نحو عام ٧٤٠ م في عهد الوليد بن يزيد أكثر خلفاء بني أمية غراماً بالترف والبذخ والعريضة . وقد كشفت الحفائر التي أجريت في الفناء الداخلى منذ نحو نصف قرن عن بعض التماثيل التي تصور مناظر مكشوفة مبتذلة ، وهو نوع من الفن لم يألّفه العصر الإسلامى .

والواقع أن زخارف واجهة القصر هي أروع ما بقى من هذا البناء وأوقعه في النفس ، وفيها يتمثل الامتزاج بين الكلاسيكية ذات زخارف الأكانثا وبين الزخارف التي تحمل الطابع الشرقى ، وهو الطابع الملحوظ خاصة في الفن الذى يرجع إلى أواخر العصر الأموى . وربما كان من أبرز معالم هذه الزخارف سلسلة من الوريدات تختلف كل منها عن الأخرى اختلافاً طفيفاً ، ويفصل بينها شريط متصل متعرج في زوايا حادة بحيث يخلف كل وريدة داخل مثلث متساوى الساقين ، قاعدته مرة إلى أعلى وأخرى إلى أسفل . وتعين على إبراز جمال هذا التكوين خلفية ذات نقوش محفورة تزينها محاليق الكروم وأشجار وحيوانات تشرب من كتوس مزخرفة ، ومن بين هذه الحيوانات أسود ولبؤات ووحوش خرافية



ولما كانت أمثال هذه الموضوعات مألوفة في الفن البيزنطي المعاصر للدولة الأموية في عهدها الأخير ، وكانت رموزاً تشير إلى الحكم الملكي فقد استعارها الفنان العربي ، غير أننا نلاحظ براعته حين يستخدمها في رقعة متناهية شاغلاً كل فراغ متاح ، وظل ذلك دأبه حتى غدا هذا الأسلوب من أبرز معالم الفن الإسلامي (لوحة ١٢٨ أ ، ب وشكل ١٦ ، ٣٥) .



لوحة ١٢٨ أ - من زخارف واجهة قصر المشتى على مبعده ٤٠ كيلومتراً شرق البحر الميت ويبدو فيها تأثير الزخرفة البيزنطية . من الحجر الجيري . بإذن من متحف برلين الشرقية .

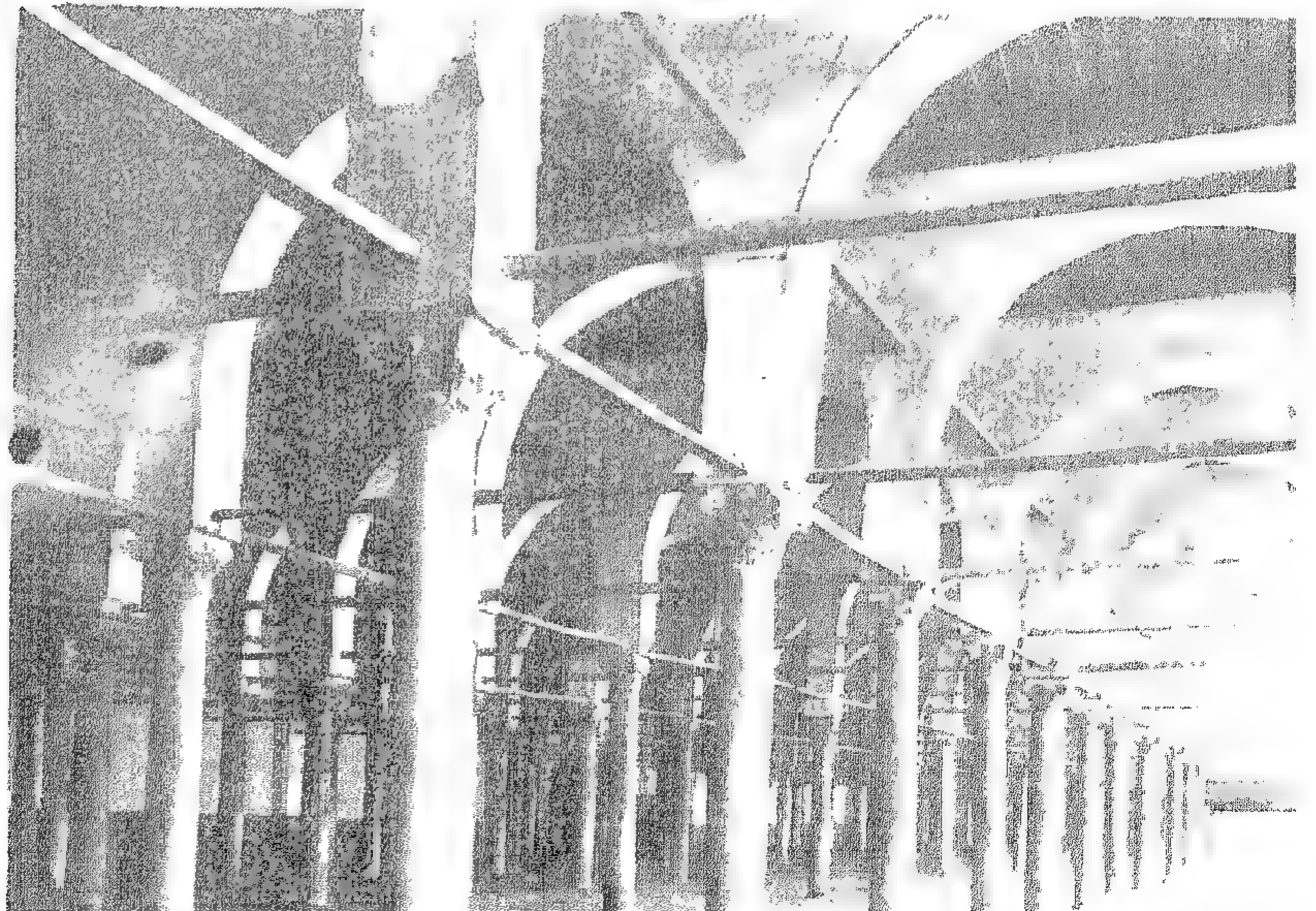
لوحة ١٢٨ ب - مثلث واجهة قصر المشتى ويبدو فيه مدى تأثير الزخارف البيزنطية التي تضم أسوداً متواجبة حول حوض وطيورا وأعتابا . بإذن من متحف برلين الشرقية .

لا نعرف الكثير عن الجامع الأصلي الذى بناه عمرو بن العاص بالفسطاط ، ولكن من المقطوع به أنه كان بناء صغيراً^(٧٩) شيد بأسلوب ساذج ولم يحتو على صحن .
وتتميز الصورة التى عليها الجامع الآن بأن ظلاته تكاد تتساوى عمقاً ، وأن مسقطه أقرب إلى شكل شبه المنحرف منه إلى المستطيل^(٨٠) . وذلك بعد التوسع الذى أحدثه به
ولى مصر عبد الله بن طاهر بتوجيه من الخليفة المأمون العباسى .

ويختلف هذا المسجد عن غيره من المساجد الجامعة التى يتوحد فيها اتجاه الأروقة وصفوف الأعمدة والبائكات فى الظلال الجانبية فى أن أروقة وبائكات الظلة الجنوبية لغربية - التى كانت تضم أربعة بائكات - تتعامد على اتجاه بقية الأروقة والبائكات فى الظلال الثلاث الأخرى . وتحتوى كل من ظلة القبلة والظلة المقابلة لها على سبعة صفوف من البائكات يضم كل منها تسعة عشر عقداً تستند إلى أعمدة رخامية مختلفة الطرز . وتتكون الظلة الرابعة من سبعة بائكات تضم كل منها أربعة عقود .

ومن المؤسف أن التعديلات المعمارية التى أدخلها المملوك مراد بك عام ١٧٩٨ م قد استصعبت هدم بائكات ظلة القبلة وإعادة بنائها متعامدة مع الجدار . فجاءت متعارضة مع النوافذ فى جدار القبلة مما جعله يأمر بسدها فاحتجب الضوء المناسب من خلالها .
ومن بين العناصر المعمارية الإسلامية الواضحة فى بناء الجامع العقود المدببة التى تجلى فى عقود النوافذ بجدار القبلة . وكذلك الحنيات الفائرة فى بعض الجدران من الخارج .

ومن المعروف أن جامع عمرو كان أسبق الجوامع فى مصر إلى عقد حلقات الدراسة الدينية وعلوم اللغة والمذاهب السنية الأربعة . وقد ذكر ابن دقاق أن الإمام الشافعى جلس فيه للتدريس فى القرن الثامن الميلادى (لوحه ١٢٩) .



لوحه ١٢٩ - جامع عمرو بن العاص بالفسطاط :
واقى القبلة حيث نرى العقود مستندة إلى أعمدة من
مختلف الطرز تربطها شدادات خشبية لمعادلة قوى
رفس العقود

مسجد المتوكل بسامرا

بنى فيما بين سنتي ٨٤٧ و٨٥٢ م وهو أكبر مسجد بني في التاريخ الإسلامي ، وكان يؤلف جزءاً من الحى الملكى الذى يقوم فيه قصر الخليفة المعروف باسم الجوسق الخاقانى شمالى مدينة سامرا . وكان الهدف الرئيسى من بناء هذا المسجد هو تحويل الأنظار عن مسجد أئى دلف وكان قد بني فى سامراً منذ عشر سنوات سابقة على مسجد المتوكل الذى تبع نهجه المعمارى عينه . ويحدثنا اليعقوبى عن هذا الجامع فيقول : « إنه حينما كانت نحين صلوات الجمعة يتزاحم أهل المدينة على ذلك الجامع حتى تبدو المدينة خالية تماماً » . ولو صح كلام اليعقوبى لكان هذا شيئاً خارقاً ، فقد كان على الكثيرين أن يقطعوا إليه مسافة لا تقل عن خمسة عشر كيلو متراً على طول الطريق الرئيسى « الشارع الأعظم » الذى كان يشق سامرا .

لوحة ١٣٠ - مسجد المتوكل « الملوية » فى سامرا
بالعراق .



قوالب اللبن ، على حين شيدت الواجهة الخارجية من الآجر تعلوها الزخارف المصنوعة من قطع الفسيفساء ولوحات الرخام وقوالب الجص المشغول . وأهم الملامح البارزة للمبنى هي المنارة أو المئذنة ذات الدرج الحلزوني المعروف باسم «الملوية» ، وهي التي جرى الباحثون على اعتبارها من مظاهر التأثير ببناء الأبراج البابلية المعروفة باسم «الزقورات» ، ومن المحتمل أن بناء مثل هذه الأبراج كان تقليداً انتقل من العمارة البابلية القديمة إلى الحضارة الساسانية وعندهم انتقل إلى العباسيين .

وتختلف الملوية عن المآذن العادية أو الأبراج في أن سلمها الحلزوني يدور حولها من الخارج - وليس من داخلها كما هو مألوف - مرتفعاً حتى ينتهى بالجوسق عند القمة . وقد ترك هذا التصميم أثره الواضح في مئذنة جامع ابن طولون بالقاهرة عام ٨٧٦ م . وثمة ظاهرة معمارية أخرى جديدة في هذا الجامع هي استخدام «البدنات» . [وهي الأعمدة المربعة المستطيلة القطاع] التي تقام من الحجر أو الآجر إما لتحمل سقف الجامع مباشرة ، أو لترتكز عليها عقود تحمل السقف . وقد أغنت البدنة المعمارى العربى عن نقل الأعمدة الأسطوانية الرخامية أو الجرانيتية من أبنية قديمة . ولجأ المعمارى الذى شيد جامع ابن طولون إلى استخدام هذه الطريقة نفسها متفادياً نقل الأعمدة من المعابد الأثرية القديمة إليه (لوحة ١٣٠ وشكل ٣٦) .

مسجد ابن طولون

شيد في القاهرة فيما بين سنتي ٨٧٦ و ٨٧٩ م . وكان أحمد بن طولون ابن أحد المالك الأتراك الذين نشأوا في سامرا ، ويعد مسجده واحداً من أندر وأجمل المباني الإسلامية الباقية حتى اليوم . وقد أجريت بالمبنى الأصلي للجامع ترميمات كثيرة أهمها ما تم في ظل السلطان المملوكي حسام الدين لاجين (١٢٩٧ - ١٣١٠) . وإلى عصر هذا السلطان ينبغي أن ننسب الميضاة التي تتوسط صحن الجامع ، وكذلك المئذنة . ومع ذلك يستحيل أن يكون التشابه الظاهر بين هذا الجامع ومسجد المتوكل في سامرا قد جاء عفويّاً بل هو يؤكد أن السلطان لاجين كان ملماً بأساليب العمارة العراقية القديمة ، إذ لم يترتب على ترميمه للمسجد تعديل جوهري يبدل من معالنه أو من وحدته المعمارية ، وهي ظاهرة جديدة بالتقدير . وكان الجامع متصلاً بقصر ابن طولون الذى أقيم على ما يبدو في سفح قلعة القاهرة الحالية ويصل بين البنائين «شارع مستقيم» يوحى بأن مسجد ابن طولون كان المسجد الجامع في القاهرة القديمة «القطائع» آنذاك ، مع أن النقش الذى يشير إلى تأسيس هذا الجامع لا يصفه إلا بكونه «مسجداً» فحسب^(٥٤) . وعلى حين يختلف جامع ابن طولون عن جامع سامرا في أن الأول مربع الشكل بينما الثانى مستطيل ، يتشابه

جامع ابن طولون في مساحته المربعة مع المساجد الأولى في المدينة المنورة والبصرة والكوفة وبغداد ، غير أن هذه المساحة المربعة تشمل الزيادات الخارجية المضافة إلى المسجد . ويتكون المسجد من جزأين ، أحدهما مكشوف هو الصحن الأوسط والآخر مسقوف هو ما يدور حول هذا الصحن . والصحن المكشوف مربع الشكل^(٨١) . وأعمق ظلة فيه هي ظلة القبلة وتضم خمسة أروقة تفصلها خمسة صفوف من العقود المدببة [بائكات] موازية للقبلة ، تحملها « بدنات » من الآجر ذات أعمدة ملتصقة في أركانها الأربعة لترقيق حوافها . ويبلغ ارتفاع الجدران حتى قمم الشرفات نحو ثلاثة عشر متراً ، ويصل عدد الأبواب إلى تسعة عشر باباً . ويتنظم البائكات جميعاً من الوجهين شريط من زخارف جصية يعلو قمم العقود ، وفوقه شريط مماثل من الخشب ، باستثناء الواجهة المطلّة على الصحن وأسطح الجدران الخارجية من الداخل . فالأولى يزينها من أعلاها شريط أفقي من حشوات مثمنة متلاصقة ، على حين تزيّن الثانية أشرطة من الحشوات الهندسية تحت سقف المسجد مباشرة . ويسترعى النظر في عمارة هذا الجامع شرافات فريدة في طرازها تعلو الجدران الخارجية وكأنها أفراد متراصون يمسكون بأيدي بعضهم البعض ، رامزة إلى المسلمين كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضاً .

وتعلو البدنات حاملة العقود المطلّة على الصحن ، طاقات على شكل شبابيك ذات عقود مدببة تكتنفها من الجانبين حلقات مستديرة مقعرة زخارفها فصوص على هيئة المروحة ، وتملؤها زخارف هندسية جصية مخزومة متنوعة الأشكال لا يتكرر فيها التصميم مرتين مما يحول بين السأم ونفس المشاهد بل يلهب شوقه ويؤجج فضوله الفني وينعش وجدانه (لوحة ٣٠ ، ٣١) . ويبلغ عدد الشبابيك الجصية المخزومة بالجدار الخارجي مائة وثمانية وعشرين شباكاً^(٨٢) ، ومن هذه الشبابيك ثلاثة يرجّح أنها من عهد أحمد بن طوطون ويرجع باقيها إلى العصرين الفاطمي والمملوكي . وقد أطلق ابن جبير على هذه الشبابيك الجصية المخزومة التي ملئت فراغاتها بالزجاج الملون اسم « الشمسيات » ، ويظهر التأثير بأسلوب زخارف سامراً واضحاً في كافة الزخارف الجصية بصفة عامة .

وثمة نافورة فوارة غير مخصصة للوضوء تعلوها قبة كانت تتوسط الصحن المكشوف احترقت عام ٩٨٦ م . وشيد السلطان لاجين ميضأة مكانها ما زالت قائمة حتى اليوم ، وهي مبنى مربع الشكل يتوسطه من الداخل حوض مثنى للوضوء تعلوه قبة . ويضم الجامع ستة محاريب أقدمها المحراب الرئيسي الموجود في ظلة القبلة ، وهو حنية مجوفة مكسوة بالرخام والفسيفساء يعلوها إطار من الفسيفساء تزخره طرز مكتوبة ، وتجذب أنظارنا الكسوة الخشبية المنقوشة الملونة فوق المحراب .

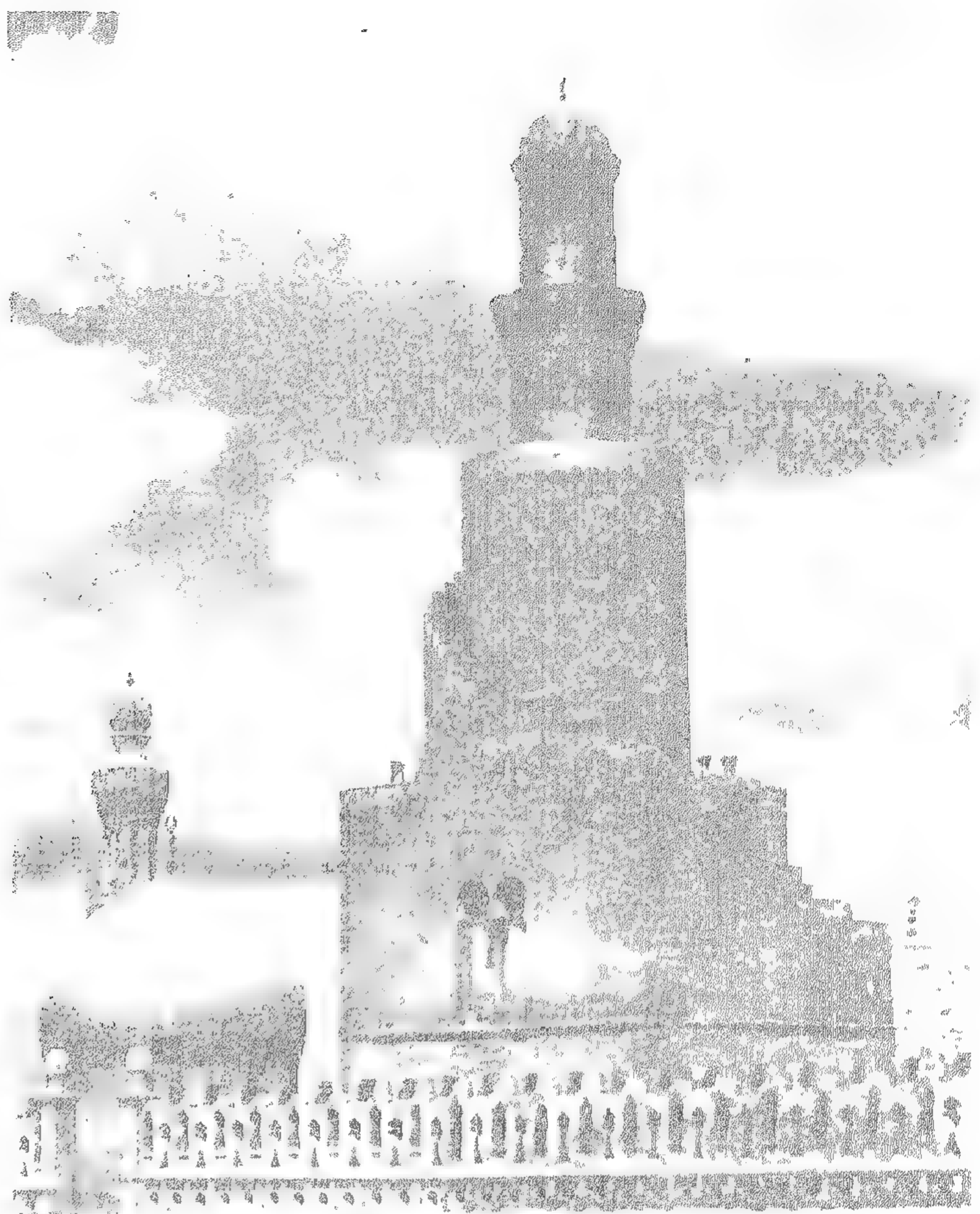
ويعد المنبر الخشبي الذي يجاور المحراب والذي أمر السلطان لاجين بصنعه واحداً من أجمل المنابر في جوامع القاهرة وأقدمها ، ويتكون من مجموعة أشكال هندسية تضم بين فراغاتها حشوات ذات زخارف بارزة أخاذة (لوحات ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٣٣ وشكل ٣٧) .

لوحة ١٣١ - منظر عام لمسجد أحمد بن طولون
بالقاهرة .



لوحة ١٣٢ - مسجد ابن طولون . واجهة رواق
المئذنة المطلّة على الصحن ، وتبدو فيها البدنات
والعقود والطاقات والحليات المقرّنة يعلوها شريط
الثلثيات المتلاصقة ، كما تبدو الشرافات فوق الجدران
الخارجية ، وتنهض المئذنة في الخلفية بروعتها وجلالها
وتفردّها .

لوحة ١٣٣ - محراب مسجد ابن طولون .



نعل مسجد قرطبة بالأندلس الذي شيّده الخليفة عبد الرحمن الداخل (٩١٢ - ٩٦١) هو خير ما يعكس عظمة ذلك العهد وازدهار قرطبة كمركز حضارى بنافس بغداد أهميتها . ونلاحظ في بناء هذا المسجد الجامع استخداماً لبعض العناصر التقليدية مثل العقد على هيئة حدود الفرس المكون من صنجات من الحجر الأبيض تتخللها مجموعات متألّفة في الحجم من الآجر الأحمر . ولو أن تصميم المسجد ذاته يتبع بصفة أساسية تصميم المساجد المعروفة المعاصرة له في العراق ومصر - حيث يقتصر بيت الصلاة على مساحة واحدة من ناحية القبلة تتكون من سلسلة من الأروقة المغطاة وأمامه الصحن المكشوف - فإنه قد تعرض لتوسيعات وامتدادات لاحقة عاصرت بناء مدينة الزهراء بظاهر قرطبة . وما زالت أطلالها قائمة كشفت الحفائر التي تمت فيها عن بقايا مسجد وعن قاعات ملكية للاستقبال وعن عدد من التحصينات العسكرية .

ويتكون الجامع الأصلي من قسمين أساسيين ، أحدهما مسقوف^(٨٣) والآخر صحن مكشوف لا تحيط به أروقة ، ويضم الصحن المسقوف أحد عشر رواقاً شيّدت جميعاً وبائكتها في اتجاه عمودى على جدار القبلة ، ويتميز الرواق الأوسط المفضى إلى القبلة بزيادة عرضه عن باقى الأروقة .

ويبلغ ارتفاع السقف الذى أقيم على عمُد^(٨٤) تسعة أمتار وقد توصل المعمارى العربى إلى هذا الارتفاع بأن أقام عقوداً عليا فوق العقود السفلى ، تفصل بينها كتل من الحجر بمقياس كاف لتوفير ركائز تتلقى أرجل العقود العليا التى فاق سمكها سمك العقود السفلى ، وبهذا أصبحت كل وحدة مكونة من عمودين سفليين وركيزتين علويتين ، وعقد أسفل وآخر يعلوه ، واستكمل المعمارى الجدران الطولية فوق العقود إلى ارتفاع بسيط أتاح له تركيب عروق خشبية عرضية غطيت بالواح خشبية لتسقيف كل رواق ، وتعتمد حجب السطح المستوى للسقف من أسفل بعمل قبوات متقاطعة زائفة تسد الفراغ بين العقود من الشرائح الخشبية المطلية بالجبص . ولحماية السقف من أعلى ، ولتصريف مياه الأمطار ، شيّد أحد عشر جالوناً ، يغطى كل واحد منها رواقاً ، بين كل منها والآخر مجرى مبطن بالرصاص . وقد أدخلت إضافات على هذا المسجد جعلته يبدو وكأنه مساجد ثلاثة عاصرت بناءها سبعة أجيال متعاقبة من المماريين ، فقد بدأ تشييده سنة ٧٨٠ م وانتهى سنة ١٠٠٠ ميلادية .

وتختلف الأعمدة مادة ولوناً ، فمنها ما هو رخامى أبيض ، ومنها المرمى الشفاف أو الوردى أو الأخضر . وتختلف تيجانها كذلك فمنها ما هو دورى الطراز ، أو أيونى أو كورنثى أو مركّب ، وقد جُمعت هذه الأعمدة من أماكن شتى وخاصة من قرطاجة وإيطاليا .



لوحة ١٣٤ - الجامع الكبير بقرطبة . مشهد بين كثافة الأعمدة والعقود المستخدمة لتغطية الجامع . ياذن من وزارة التعليم بإسبانيا .

لوحة ١٣٥ - الجامع الكبير بقرطبة . منظر عرضي خلال الأروقة يوضح تركيبات العقود العليا والسفلى ، وجزء من القباب المتقاطعة الزائفة التي تحجب سطح الجامع المسطح من أسفل . ياذن من وزارة التعليم بإسبانيا .

وقد أضاف عبد الرحمن الأوسط إلى المسجد جزءاً مماثلاً للجزء الأول لا يكاد يختلف معه تقريباً إلا في أشكال العقود ، حيث جعل أحد الأقواس المزدوجة شبه دائري ، والآخر على هيئة حدوة الفرس .

وأوصى الحكم المستنصر بالإضافة الثالثة في جنوب الجامع مستكلاً إضافات عبد الرحمن الأوسط في اتجاه نهر الوادي الكبير حتى بلغ الجامع ضفة النهر . وقد نجح مهندسو المستنصر في المواءمة بين أسلوب البناء في القرن الثامن وبين أسلوبه في القرن العاشر ، بحيث لا يدرك الزائر أنه قد انتقل من عصر إلى عصر .

وجاء المحراب آية من آيات الجمال المعماري ، مهّد له المهندس بثلاثة عقود متتالية تبعث الهبة في نفس المقبل عليه . ولم يلجأ المعماري في بنائه إلى نحتة حنية مجوفة في الحائط شأن كل المحاريب ، ولكنه اختار له شكل مقصورة يؤدي إليها باب زخرفي معقود على هيئة





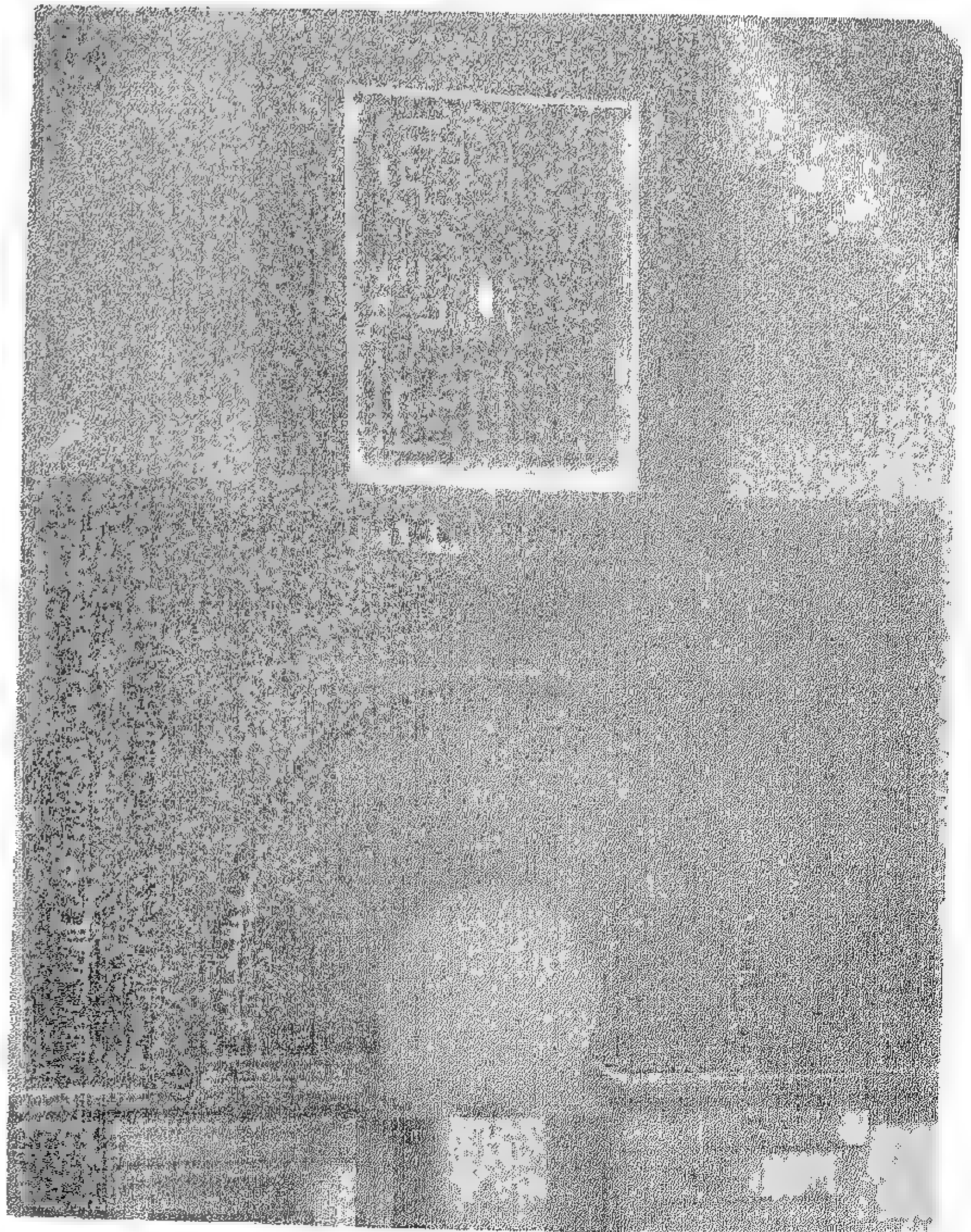
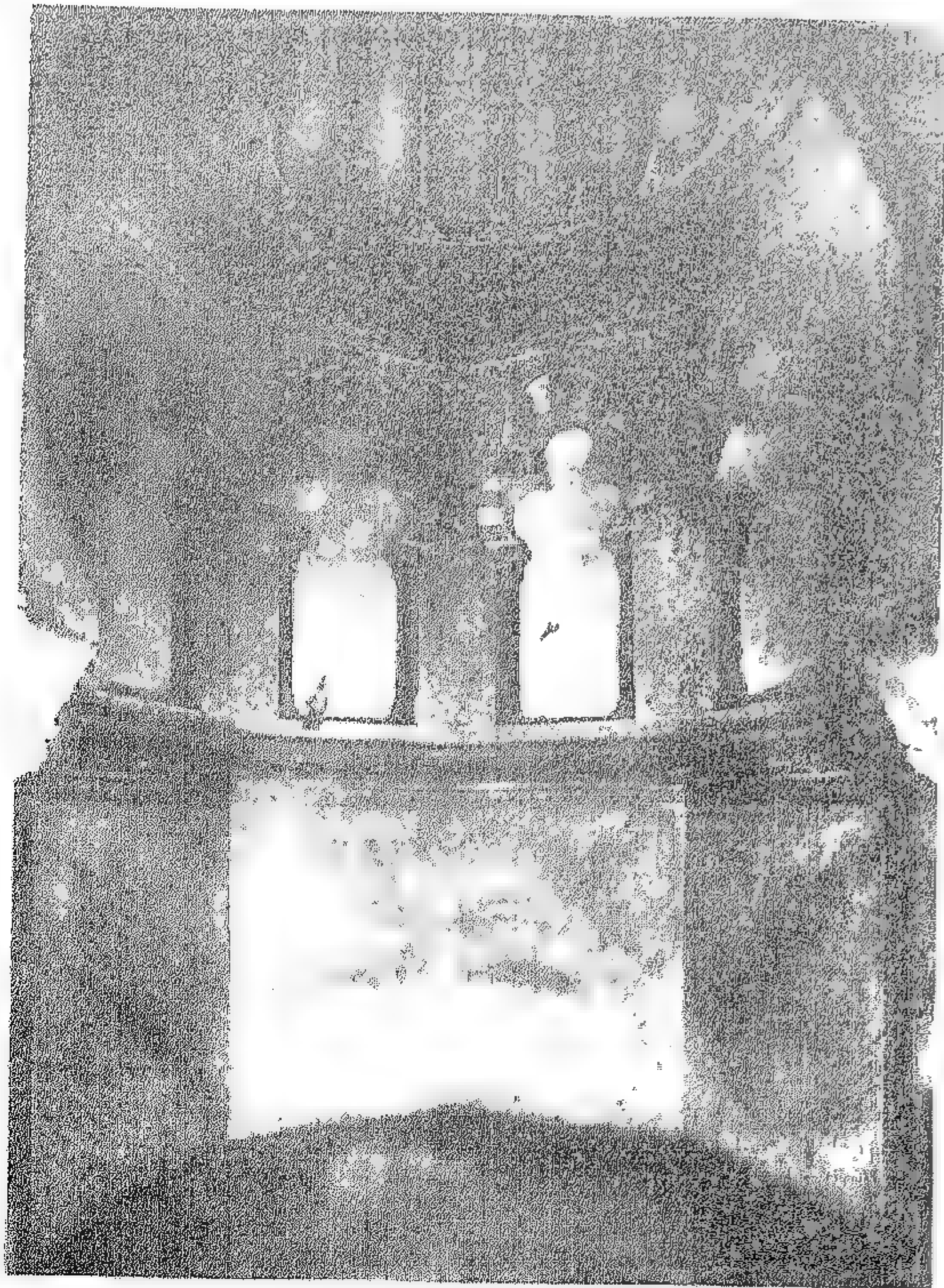
حدوة الفرس . ويستند العقد إلى قاعدتين من الرخام . وأحاطه من أعلى بالزخارف والكتابات العربية . وحلّاه بالفسيفساء التي أهداها إمبراطور بيزنطة لتزيينه . وإن كان العماء العرب هم الذين اضطلعوا بتركيبها . ويغلب اللون الأزرق العربي على التكوين كله . ويليه اللون الذهبي ثم الأحمر . وكسيت الأجزاء السفلى من المحراب بالرخام الأبيض تعلوها عقود زخرفية صماء . ثم إفريز تزيينه الكتابة يليه إفريز زخرفي صغير . وما أشبه سقف هذا المحراب بالمخارة المنحوتة في قطعة حجر واحدة . ولا يفصل بين الجامع المسقوف والصحن المكشوف أبواب . وإنما يفضى أحدهما إلى الآخر عن طريق العقود . وقد اشتهر الصحن المكشوف باسم « فناء النارج » لما يحويه من أشجار البرتقال . (لوحات ١٣٤ . ١٣٥ . ١٣٦ . ١٣٧ . ١٣٨ . ١٣٩ . ١٤٠ وشكل ٣٨) . وكم عراني الأسمى حين مررت بمدينة قرطبة ولمست فيها مسحة الحزن التي أثارت من قبل محبي الدين بن عربي فتنبّث عند باب مدينة الزهراء مطالعاً قول الشاعر :

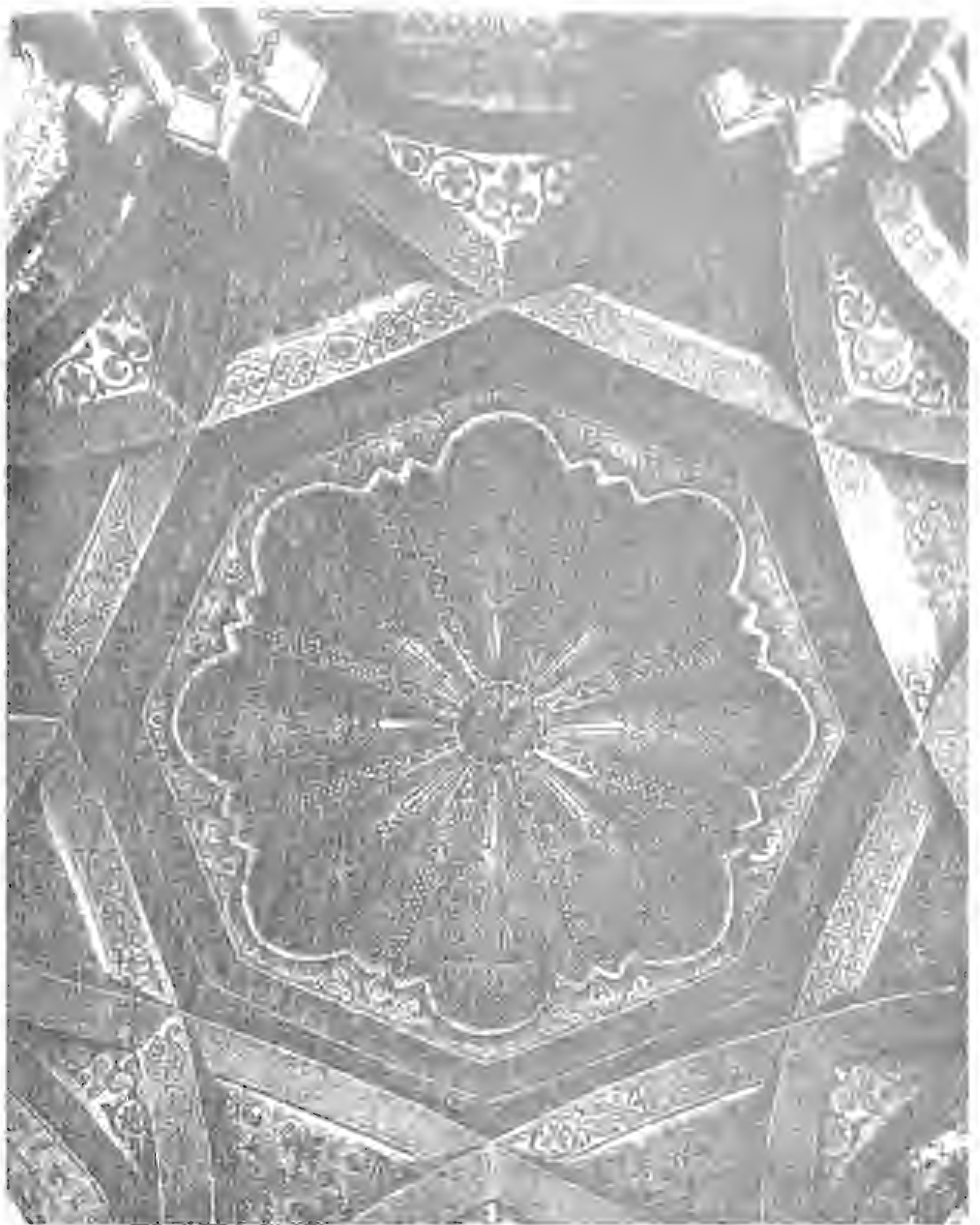
ديارٌ بأكناف المغيب تلمّع وما إن بها من ساكن وهي بلقع
ينوح عليها الدهر من كل جانب فيصمت أحياناً وحيناً يرجع
فخاطبت منها طائراً متفرداً له شجن في القلب وهو مروع
فقلت : على ماذا تنوح وتشتكي ؟ فقال : على دهرٍ مضى ليس يرجع
وما أكثر ما سجله الشعراء والكتاب شعراً ونثراً لهذه الظاهرة الموحجة :
أأسى على ما فات أم في سجيّة ترى الدهر لا يرضى لذلك تجرّع .

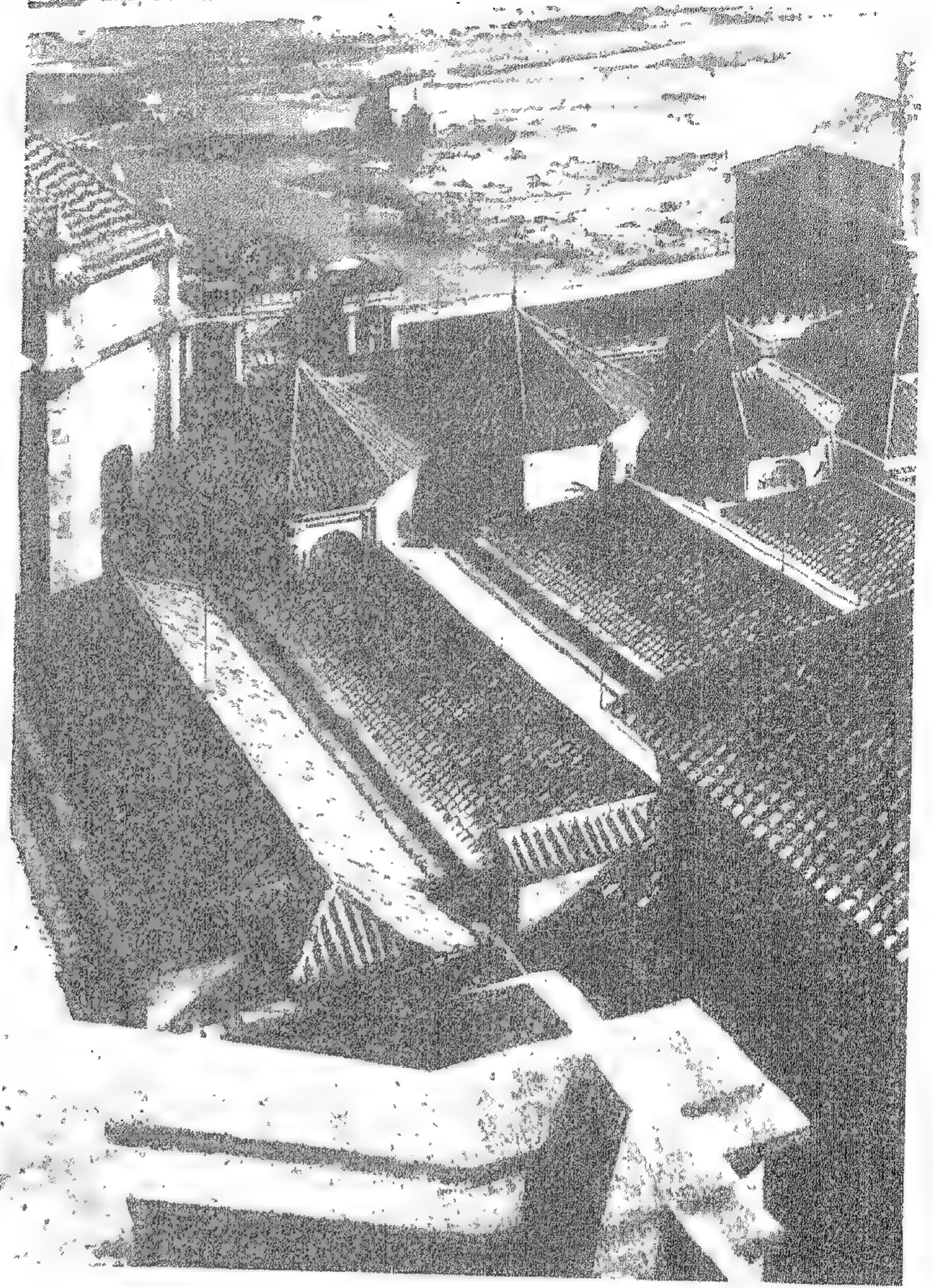
لوحة ١٣٦ - محراب الجامع الكبير بقرطبة . يأخذ من وزارة التعليم بإسبانيا .

لوحة ١٣٧ - محراب الجامع الكبير بقرطبة [تفصيل]

لوحة ١٣٨ - محراب الجامع الكبير بقرطبة [تفصيل]







لوحة ١٣٩ - الجامع الكبير بقرطبة . زخارف قبة
المحراب .
لوحة ١٤٠ - الجامع الكبير بقرطبة . قباب المقصورة
والأسقف المستعارة

الجامع الأزهر بالقاهرة

شيد ما بين سنتي ٩٧٠ و ٩٧٣ ، وكان الهدف الأول من بنائه هو إقامة مسجد خاص
لقصر الخلافة الفاطمية ، غير أنه ما لبث أن تحول عام ٩٨٨ إلى مركز للدعوة الإسماعيلية في
عهد الخليفة الفاطمي العزيز بالله . وكان مسقط الجامع الأفقي وقت إنشائه مكوناً من ثلاثة
إيوانات حول الصحن : يتكون الشرق منها من خمسة أروقة وكل من الإيوانين الجنوبي
والشمالي من ثلاثة أروقة ، ويتوسط الباب الرئيسي الذي كانت تعلوه المنارة الحد الغربي
للجامع . وبأعلى الجدران نوافذ جصية مفرغة بأشكال هندسية بينها حشوات يحيطها إفريز
عليه آيات قرآنية كتبت بالخط الكوفي المزخرف ، وما زالت بقايا هذه النوافذ موجودة إلى

الآن تحدد جدران الجامع القديم . ويقطع إيوان القبلة مجاز^(٨٥) يتجه مباشرة إلى المحراب ارتفعت عقودده كما ارتفع سقفه عن مستوى بقية الإيوان . وحليت بطون عقودده بآيات من القرآن الكريم مكتوبة بالخط الكوفي ، كما زينت واجهات عقودده بزخارف نباتية . وعقود هذا المجاز هي الباقية بهذا الإيوان دون غيرها من بين عقودده القديمة . وفي نهاية المجاز يقع المحراب القديم الذى ظل محتجباً سبعة قرون خلف كسوة خشبية تغطى طاقيته ، ما إن أزيلت حتى ظهرت نقوشه وكتابات ، وحول عقد المحراب كتابات بالخط الكوفي المزهر . وتتكون زخارف المحراب من وريقات نباتية مدببة شبيهة بأنصاف المراوح النخيلية المنبثقة من سيقان متعرجة متقابلة . وتتوسط رأس المحراب ورقة نباتية كبرى على هيئة مروحة نخيلية تعلوها ورقة كبرى أخرى مقلوبة على هيئة قنديل أو مشكاة . وقد أصيبت الزخارف الجصية التى كانت تزين أروقة القبلة بكثير من التلف والتخريب إثر الترميمات التى تمت خلال القرن التاسع عشر ، غير أن الراجح أن الزخارف التى ما زالت فى كوة المحراب - أو جزءاً كبيراً منها على الأقل - هي الأصلية القديمة . والقبة التى تعلو المحراب قبة مملوكية مزخرفة حلت محل القبة الفاطمية القديمة ، وكان بطرفى هذا الإيوان قبتان لم يعد لهما أثر .

ولم تتركز أطراف العقود مباشرة على تيجان الأعمدة بل على مجموعة تعلو هذه التيجان تتكون من مدادة^(٨٥) تعلوها طرفة^(٨٦) ، وتقع أسفلها قرمة (طبلية)^(٨٦) ، وقد استطاع البناء رفع سقف المسجد إلى ما يزيد على ضعف ارتفاع الأعمدة مع تيجانها وقواعدها ، وذلك بإضافة هذه المدادات من جهة ، ومن جهة أخرى باتخاذ العقود المدببة ذات المركزين . وتصل شدادات خشبية بين أطراف العقود وتربطها عند مستوى المدادات . وقد تبدو هذه الشدادات وكأنها مقحمة على البناء ، غير أنها فى الحقيق كانت تؤلف جزءاً من المبنى الأصلي القديم .

وتنسب الزخارف والكتابات الكوفية بمؤخرة إيوان القبلة من الداخل إلى الحاكم أو إلى العزيز بالله ، وهى الزخارف التى طغى عليها التجديد فشوه أكثرها .

وقد تمت أول إضافة للمسجد فى عهد الخليفة الحافظ لدين الله الذى لم يجد متسعاً سوى الصحن فأضاف إليه رواقاً يحيط به من جوانبه الأربع وقبة على رأس المجاز حفلت جوانبها بالزخارف والكتابات الكوفية التى تعد أجمل نماذج الخط الكوفي فى العصر الفاطمى ، وكلها آيات من القرآن الكريم ، وقد أجريت بها عدة إصلاحات . وامتلات جوانب العقود بزخارف نباتية من سيقان وأوراق محورة تنبثق منها أشكال الفواكه والأزهار^(٨٧) .

ومن المؤسف أن العهود اللاحقة لم تراعى استمرار وحدة الطابع المعماري والتشابه فى الروح الإسلامية فى الإضافات التى أجريت مؤخراً مثل مباني إدارة الجامع الأزهر التى تبدو نوافذها فى اللوحة أعلى الصحن ، فهى من طراز «الأرابيسك» أى الطراز العربى الذى

لوحة ١٤١ - جامع الأزهر . وتبدو المثلثة ذات الطوابق الثلاث التى أقامها السلطان قايتباى على وفق الطراز المملوكى ، وإلى جوارها المثلثة الأصلية إلى يسار الداخل من الباب الرئيسى



نمادى الأوربيون فى استخدامه ، على عكس الطراز الإسلامى الأصيل الذى يتجلى فى التقسيمات المعمارية والزخارف الجصية بأعلى العقود والشرفات المدرجة التى تتّوج جدران الصحن من الخارج ، ناهيك عن المبنى الحديث لمستشفى جامعة الأزهر الذى تقلصت منه العمارة الإسلامية تماماً (لوحات ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ وشكل ٣٩) .

لوحة ١٤٢ - منبنة القورى ذات البصلتين بالجامع الأزهر





لوحة ١٤٣ - محراب الجامع الأزهر الفاطمي ،
ويتحقق فيه مبدأ إضفاء القوة على العنصر الحامل
بتبسيط أسطحه وزيادة هذه القوة بتخفيف العنصر
المحمول من خلال الإفراط في زخرفته .

جامع الحاكم بأمر الله

أقيم في القاهرة ، فيما بين عامي ٩٩٠ و ١٠١٣ ، وكان بناؤه الأصلي يقع خارج أسوارها ثم أدخله بدر الجبالي ضمن حدودها بعد أن شيد سورها الشمالي عام ١٠٨٢ م ، وكان قد لجأ إلى ذلك خشية أن يستولى السلاجقة الذين هاجموا القاهرة عام ١٠٨١ بقيادة أديسيز على موقعه ، ومنه يستطيعون قذف القاهرة بالمجانيق .

ويشبه هذا المسجد في تخطيطه العام جامع ابن طولون ، فعقوده سامقة على نحو صارخ نحو سمائنا الزرقاء ، وأعمدته لا تزال قائمة في قوة وثبات وإن نالها بعض التشويه والتخريب لكنها قافلة توقفت بين حطام منزل أنهكت قواه معركة قاسية بين الظلال وضياء الشمس الحارقة .

ويتألف الجامع من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة مسقوفة ، ويشتمل رواق

القبلة على خمسة صفوف من العقود مستندة إلى بدئات مستطيلة القطاع استدارت أركانها على هيئة أعمدة ملتصقة ، على حين يشتمل كل من الرواقين الجانبيين على ثلاثة صفوف ، ولا يشتمل الرواق الرابع المواجه للرواق القبلة إلا على صفين فقط . وهناك مجاز مرتفع يتوسط رواق القبلة وينتهي بقبة فوق المحراب .

ويتميز هذا الجامع بمدخله الفخم المبني بالحجر في محور البناء وما يشتمل عليه سواء في واجهته أو في جوانبه من زخارف غنية بالعناصر الفنية ، كما يتميز بالقبة التي تعلو المحراب والقبتان المفقودتان فوق كل ركن من أركان حائط القبلة .

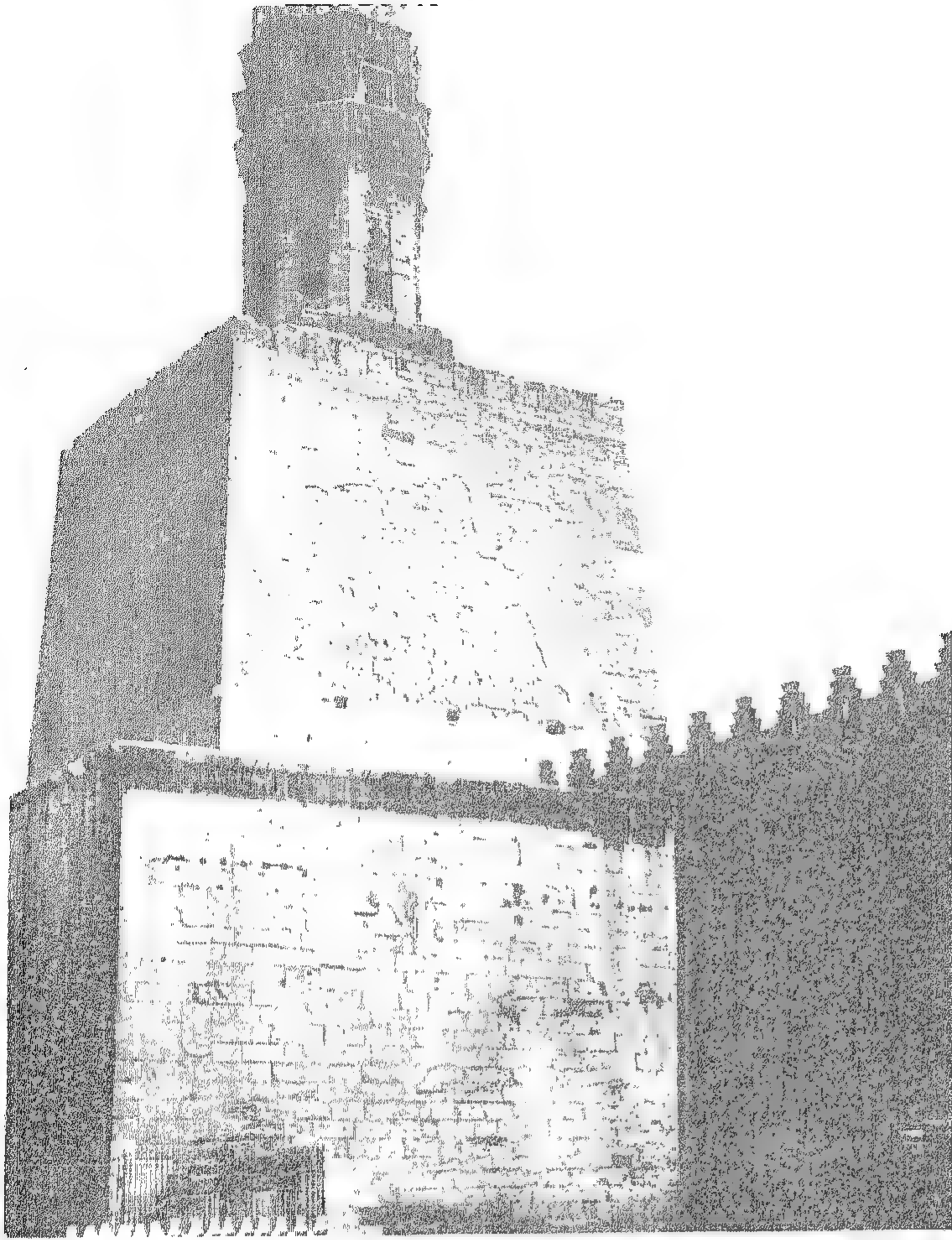
وأهم الزخارف الموجودة في المئذنة الشمالية الكتابات الكوفية المزهرة التي تمتد في إزارات وجامات أو تدور حول إطارات النوافذ . واكتست مسطحات الجدران الخارجية

لوحة ١٤٤ - مسجد الحاكم بأمر الله . ويبدو إيوان القبة وقد زال سقفه فظهرت الأعمدة والعقود ، كما تبدو قبة المحراب وسط الرواق ، على حين تهدمت القبتان المفقودتان في طرفي هذا الرواق ولم يبق منها سوى قاعدتيهما الظاهريتين بالصورة .

لوحة ١٤٥ - مئذنة جامع الحاكم بأمر الله الشمالية .







للمئذنة الجنوبية - وخاصة حول طابقها الأول - بإزار بديع بارتفاع متر تقريباً عليه كتابة كوفية ، واختفت الزخارف الداخلية للمئذنتين خلف البدنين .
وعلى طرفي الواجهة الغربية شمالاً وجنوباً أقيم برجان يتكون كل منهما من مكعبين أجوفين يعلو أحدهما الآخر ، أنشئ السفلى منذ أقيم الجامع ، والعلوى أضافه بيبرس الجاشنكير . وبنيت داخل البرج الشمالى مئذنة أسطوانية تنتهى من أعلى بجزء مسقطه الأفقى مشمن مايلبت أن يتحول إلى جزء مضلع مستدير القطاع بواسطة مقرنصات فى تشكيل بديع تتخلله فتحات ، ويوحى الجزء العلوى من المئذنة فى عمومها بنبتة الصَّبَّار . وتقوم داخل البرج الجنوبي مئذنة أخرى تبدأ مربعة وتنتهى إلى مشمن : وكلا المئذنتين شيدتا من الحجر ، ولا نرى من المئذنتين سوى الجزء العلوى المجدد ، كما تتحلّى المئذنتان والمدخل الرئيسى بزخارف وكتابات محفورة فى الحجر ، ويزين جدار البرج الشمالى من الخارج طراز بالخط الثلث لآية الكرسي .

وتعدّ المئذنتان أقدم المآذن الباقية على حالها فى العمارة الإسلامية بمصر (لوحات ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ وشكل ٤٠أ، ب) .

لوحة ١٤٦ - مئذنة جامع الحاكم بأمر الله الجنوبية
لوحة ١٤٧ - تفاصيل من زخارف واجهة مسجد الحاكم بأمر الله .



مسجد الجيوشى

أقيم في القاهرة ، بين سنتي ١٠٨٥ و ١٠٩٠ على حافة جبل المقطم شرق القاهرة واتخذ قبراً لبدر الجمالى أمير الجيوش . وهو أول مسجد في مصر يتخذ ضريحاً ، ولو أنه بنى أصلاً لكي يكون مسجداً بفنائه الصغير وقبته التي تعلو محرابه الرائع من الجص المزخرف ، وله منارة أو مئذنة تعلو مدخله استخدمت فيها طاقات المقرنصات لأول مرة في مصر . ويعد أحد المعالم القليلة البارزة فوق المقطم على الحد الشرقى للقاهرة ، ويبدو في توافقه مع تضاريس الجبل وكأنه منبثق منه .

وثمة سلسلة من أبراج المراقبة يربط ما بينها سور يحيط بالصحن كان يُظن في البداية أنه ممر ، غير أنه بالكشف عنه بعمل فتحة في أحد أجزائه القديمة اتضح أنه سور وليس ممراً ، كما يؤيد ذلك وجود محراب بكل قبابه في اتجاه محراب المشهد نفسه ، ذلك أنه إذا ما كان

قد أُعدَّ ليكون ممراً لما اجتراً المعمارى على أن يطاء حرمة تلك المحاريب . على أن تفرّد هذا المبنى وانعزاله فوق تلال المقطم يؤيد ما ذهب إليه فريد شافعى من أن هذا المبنى كان مشهداً ومسجداً ومعقلاً حصيناً فى الوقت نفسه .

وهو مسجد صغير الحجم^(٨٨) ، يمثل بيت الصلاة فيه أكثر من نصف مساحته ، وصحنه أقرب إلى المربع منه إلى المستطيل بلا أروقة ، وشيدت قاعة مستطيلة على كل من جانبيه ، تعلو كل منها قبوة شبه أسطوانية . ويؤدى مدخل المسجد إلى ممرٍ يقضى إلى الصحن ، وعلى جانبي هذا الممر تقع حجرتان ، تضم بينهما الدرج المؤدى إلى سطح المسجد ومئذنته ، أما الحجرة اليسرى فهي مسقوفة ومغلقة .

وقد شيدت كتل المبنى الأساسية من صفوف الحجارة والآجر ، على حين شيدت القباب والمئذنة بالآجر . ويضم المسجد أربعة أعمدة رخامية تحمل عقدين صغيرين . ومحراب المسجد حنية مجوّفة مُحلّى سطحها بالزخارف الجصية البديعة ، تعلوه قبة تستند إلى عقود مديبة ثلاث وإلى جدار القبلة من الناحية الرابعة . وفى هذا المحراب وقبته تكاد تنحصر زخارف هذا الجامع (لوحات ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ وشكل ٤١) .

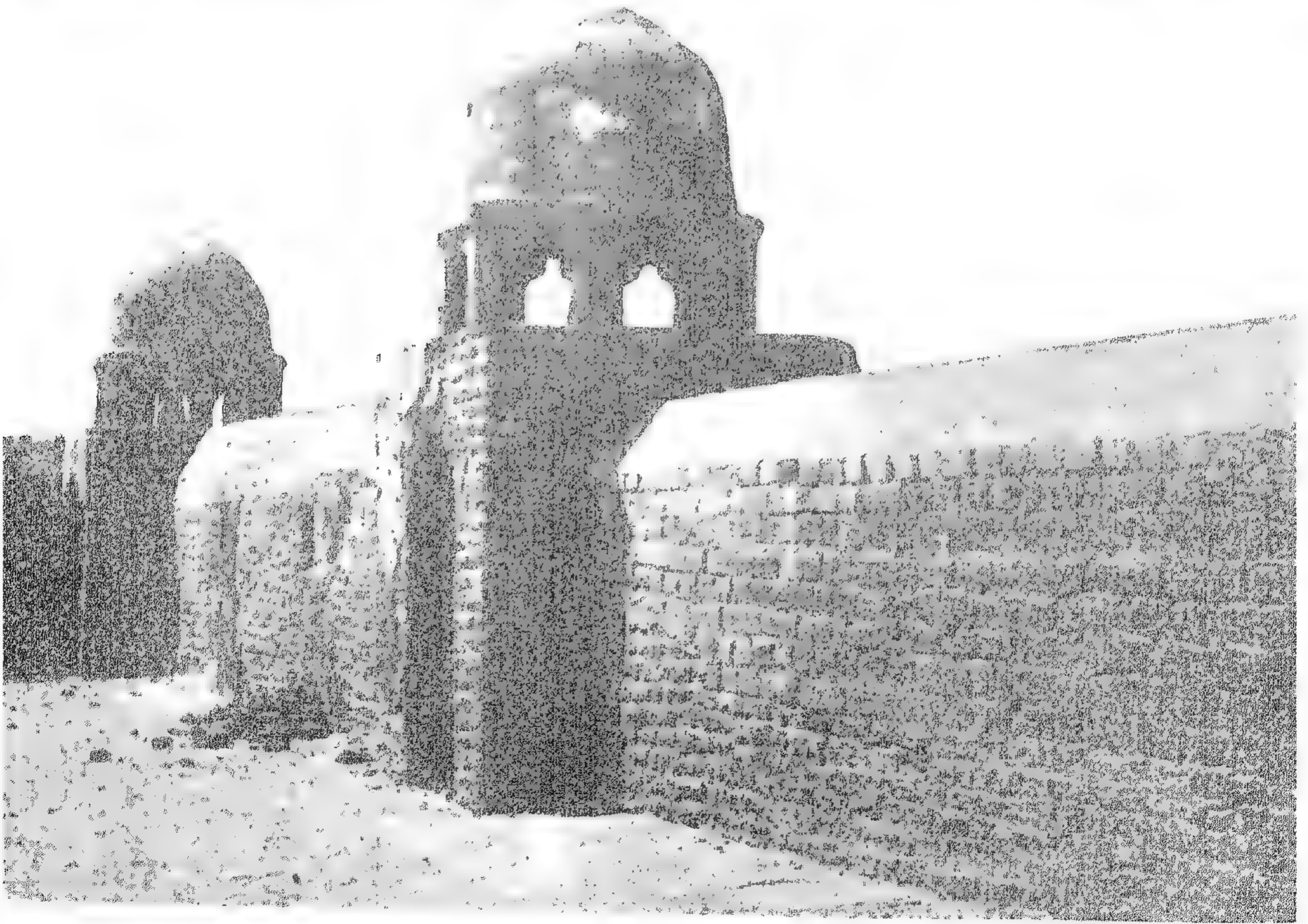
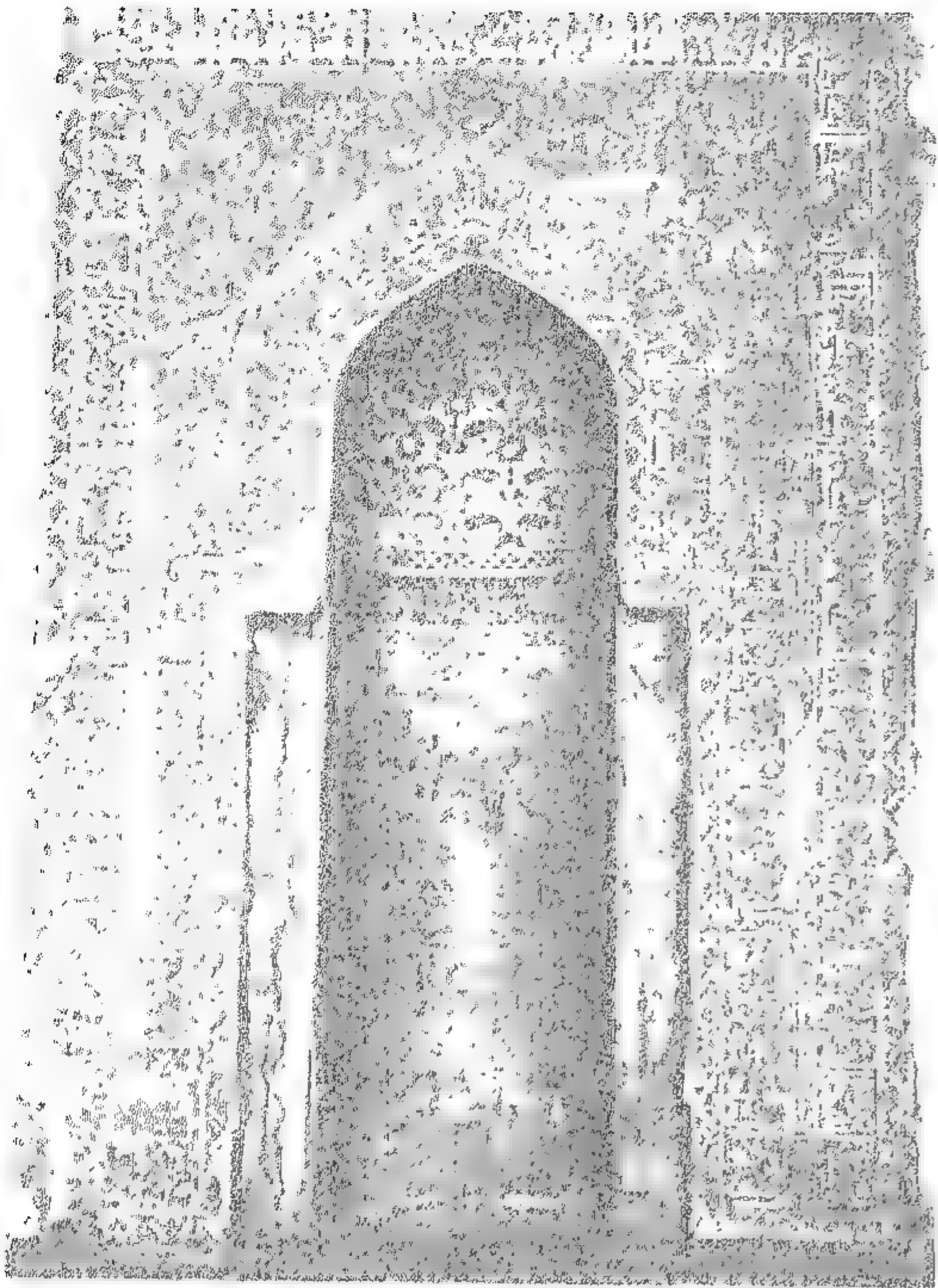
لوحة ١٤٨ - مسجد الجيوشى ، وتبدو فيه المئذنة وقبة ضريح بدر الجبالى ، كما ظهرت مداميك الحجارة والآجر على التعاقب فى عمارة كتل المبنى الأساسية .

لوحة ١٤٩ - مشهد ومسجد الجيوشى . منظر يبين بوضوح التكوينات المهارية القوية المتوافقة .

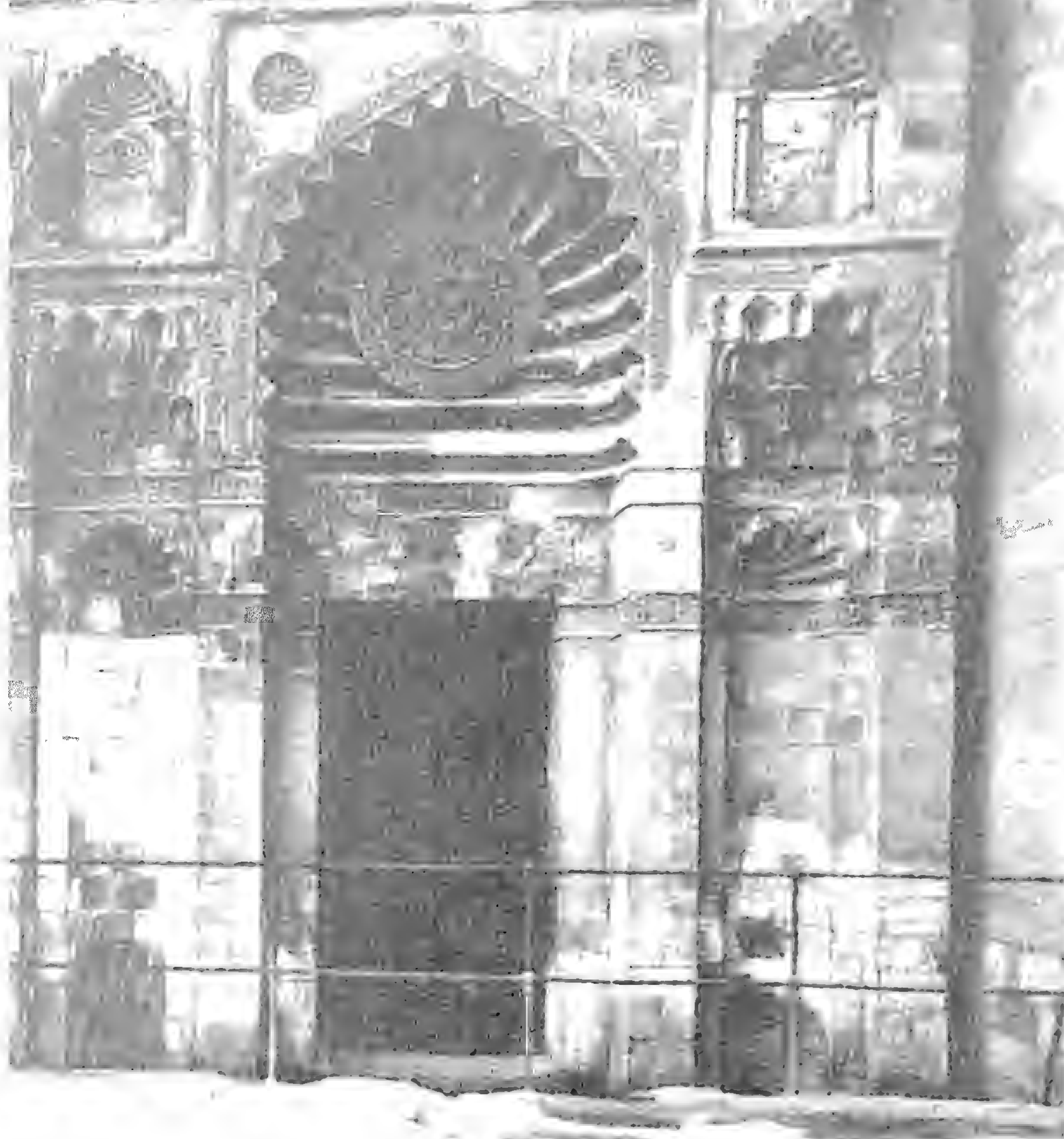
لوحة ١٥٠ - مسجد الجيوشى . السور المحيط بالصحن الذى تتخلله القباب ذات المحاريب [أبراج المراقبة]

لوحة ١٥١ - محراب مشهد الجيوشى

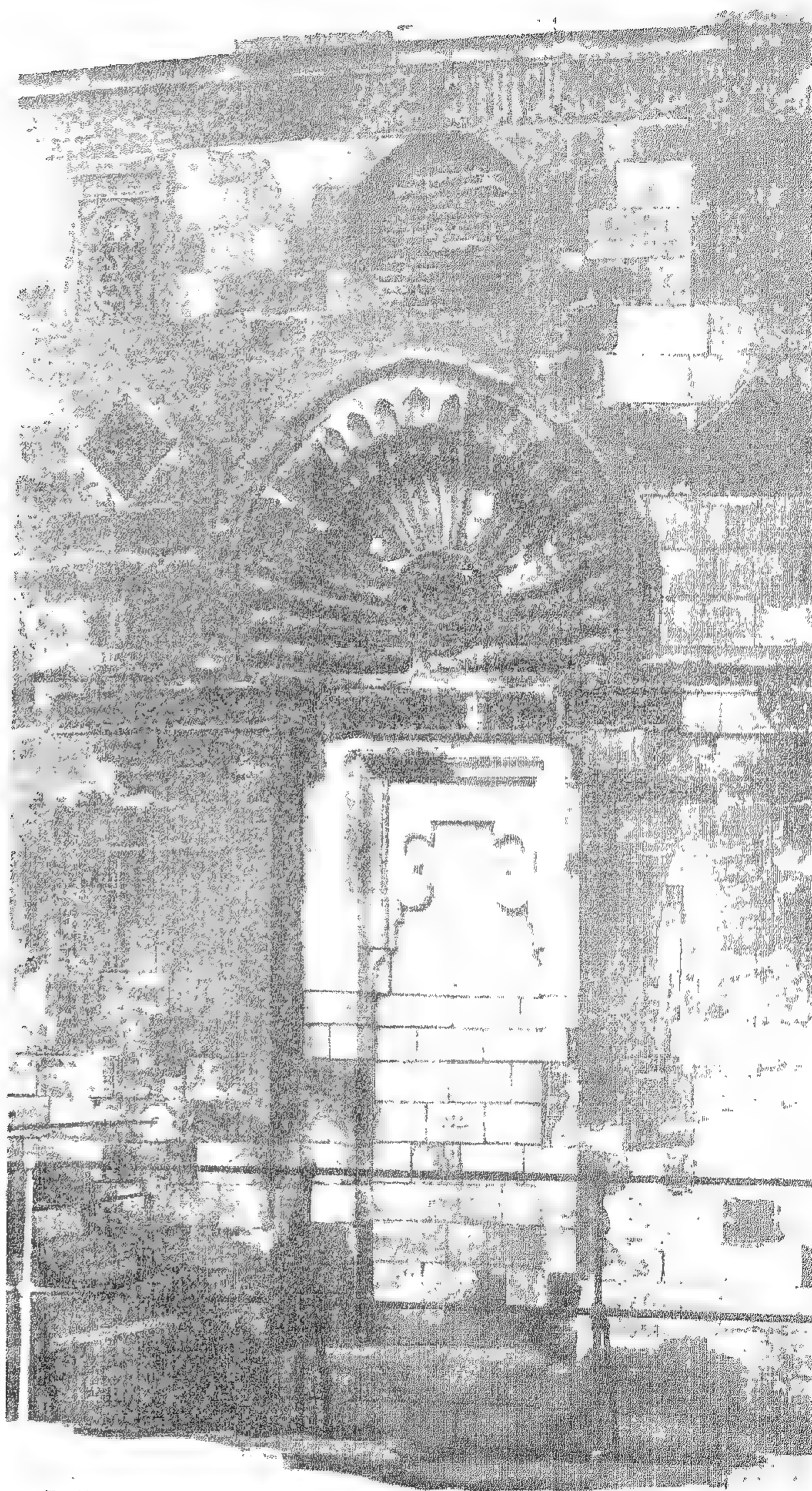




THE NATIONAL ANTHROPOLOGICAL ARCHIVES



الجامع الأحمر



لوحة ١٥٢ - وجهة الجامع الأحمر بزخارفها البديعة

أنشأ هذا الجامع الأمر بأحكام الله سابع الخلفاء الفاطميين في عام ١١٢٥ م . ويمتاز بناء هذا الجامع بخصائص فنية كان لها أكبر الأثر على فنون العمارة في العصر المملوكي الذي تلاه مباشرة ، وهو المسجد الوحيد الذي بقيت لنا واجهته سليمة بما حوت من زخارف وتزيينات وبما أضيف على البناء من تصرفات هندسية حتمتها المطالب الدينية . وقد أنشئ المسجد - كما هي العادة - على شكل صحن مربع مكشوف^(٨٩) تحيط به أربعة أروقة متعامدة المحاور ، يقوم كل رواق على أعمدة من الرخام باستثناء أركان الصحن الأربعة فإن عقودها تقوم على بدنان مربعة الشكل . والعقود كلها محدبة ، ولم يسبق أن شوهدت هذه العقود المحدبة في العمارة الإسلامية من قبل في غير قبة الشيخ يونس التي يقال إن قائد الجيوش بدر الجمالي هو الذي بناها . وقد زوّقت واجهات هذه العقود المطلّة على الصحن بكتابة كوفية جميلة ، تحلّى بنقائنها^(٩٠) أطباق مضلعة تمتد أضلاعها خارجة من جامات ذات زخارف هندسية رائعة . وتغطي ثلاثة أروقة قباب صغيرة قليلة العمق ، أما الرواق الرابع وهو رواق القبلة فهو أكبر منها جميعاً وسقفه مستو . ولما كان المسجد يبنى في شكل مستطيل أو مربع متجه نحو القبلة ، فقد كان يحدث أحيانا ألا تكون واجهة المسجد موازية للطريق ، وهو ما حفز مهندس الجامع الأقمر إلى حيلة معمارية جعل بها للمسجد واجهة موازية للطريق هي دركاة المدخل^(٩١) التي شغل بها الفراغ القائم بينها وبين مربع المسجد بإقامة سلم المئذنة وغرفتين يتم الدخول إليهما من داخل المسجد . وترتب على ذلك أن ظهرت لأول مرة في فن العمارة الإسلامية فكرة التوفيق بين واجهة العمارة وموازاتها للطريق ، التي صارت تراعى في المدارس والمساجد التي أنشئت في ذلك العصر .

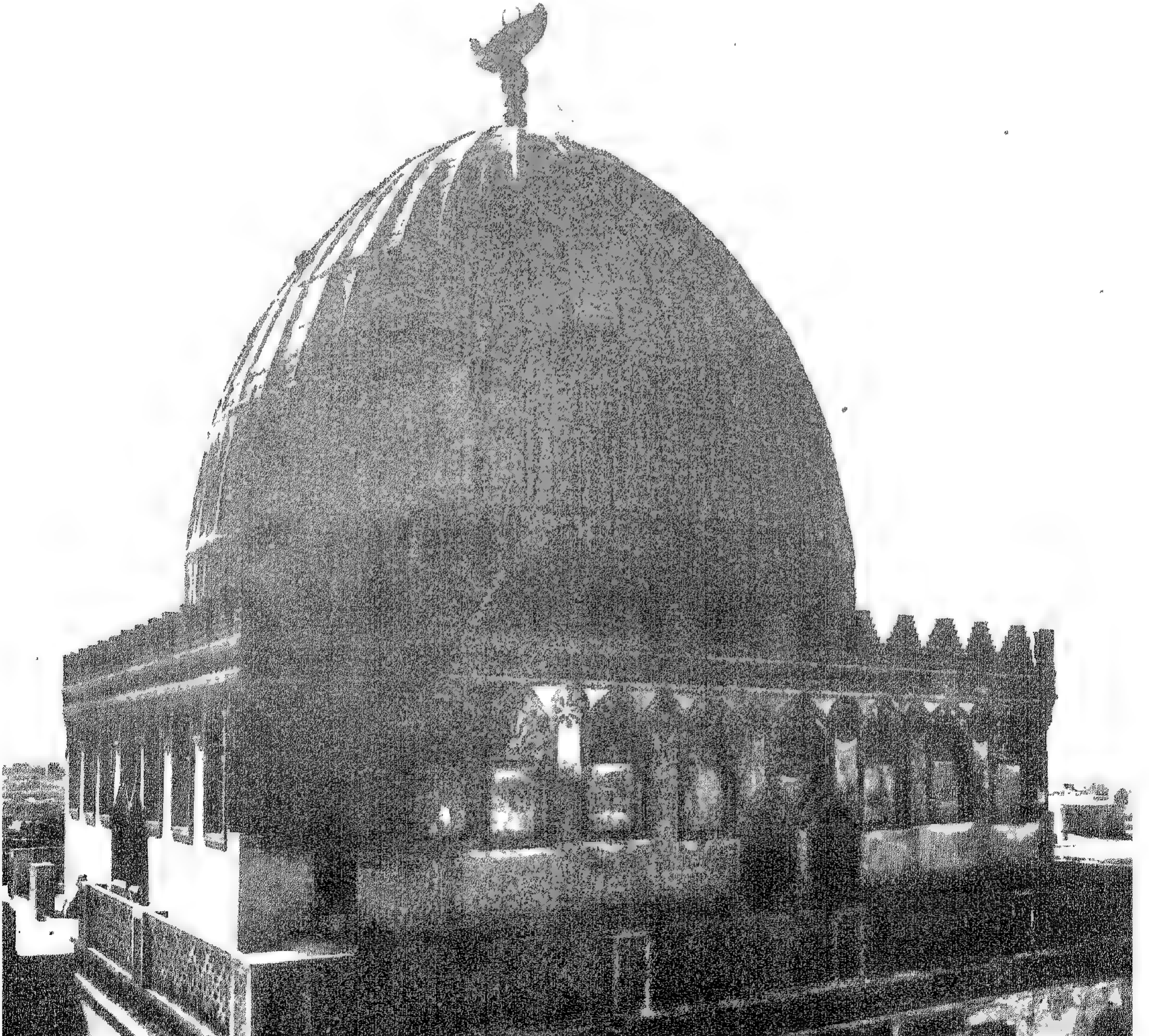
ويتوسط باب المسجد وجهيته المبنية من الحجر الجيري ، ويقسم الجزء الأوسط من الوجهية - وهو يضم الباب - المسجد إلى ثلاثة أقسام ، يبرز منها القسم الأوسط قليلا عن سمت الجدار . وقد حليت الوجهية بثلاثة طرز من الكتابة الكوفية . والمسجد الأقمر هو المسجد الفاطمي الوحيد الذي لم تندثر واجهته فحفظت لنا زخارف العصر الفاطمي بطرزه الفنية البديعة .

وقد أطلق الفنانون والصناع كل عبقريتهم في تزويق عقد الباب الذي يتركز على عتب مزوّر بقطع من الرخام الأسود والأبيض المنقوش جوانبها على شكل تفرّيعات دائرية . وجميع قطع العتب مزوّرة في بعضها بدقة ومهارة . ويشير الإعجاب كبير حجم القطعة الوسطى قليلا عن القطعتين اللتين على جانبيها . وأما العقد فقد حلّى داخله بأضلاع تسير متوازية من أسفله ثم تنتشر انتشار الشعاع من طبق مستدير كُتب داخله اسما محمد وعلى بالخط الكوفي المفرغ تحيط بهما دائرة أخرى مزخرفة . وقد بلغت الكتابة الكوفية المحفورة عليها حداً من دقة الصنعة والمهارة الفنية تثير الدهشة وتنتزع الإعجاب . ويبدو أن المقرنصات التي هي من أهم مميزات فن العمارة الإسلامية قد طبقت في وجهة هذا المسجد لأول مرة ، إذ نرى على يسار الباب ويمينه أربع حطّات من

مقرنصات داخل إطار زخرفى . يعلوها تجويفان صغيران محمولان على عمد ملتصقة .
وقد طغى على الجانب الأيمن للمسجد منزل بنى حديثاً . غير أنه يمكن للرأى مشاهدة
صُفَّة غير عميقة على الجانب الأيسر تنتهى بعقد مماثل للعقد الذى على واجهة الباب ،
وعلى جانبي العقد معيّنان اشتملا على زخارف متنوعة (لوحة ١٥٢ وشكل ٤٢) .

ضريح الإمام الشافعى

شيدته السلطان الكامل الأيوبى عام ١٢١١ ولم يبق منه الآن إلا الضريح الخشبي المحفور
ذو الرسوم الرائعة . ويعد هذا الضريح المغطى بقبة خشبية مزدوجة من أعظم مباني العصور
الوسطى وأجملها زخرفة . والثابت أن منحنيات القبة ومقاييسها من الداخل تخضع للنسب
الجمالية المواءمة للفراغ الداخلى ، ولعل المهندس المعمارى قد رأى أن حجم القبة وارتفاعاتها

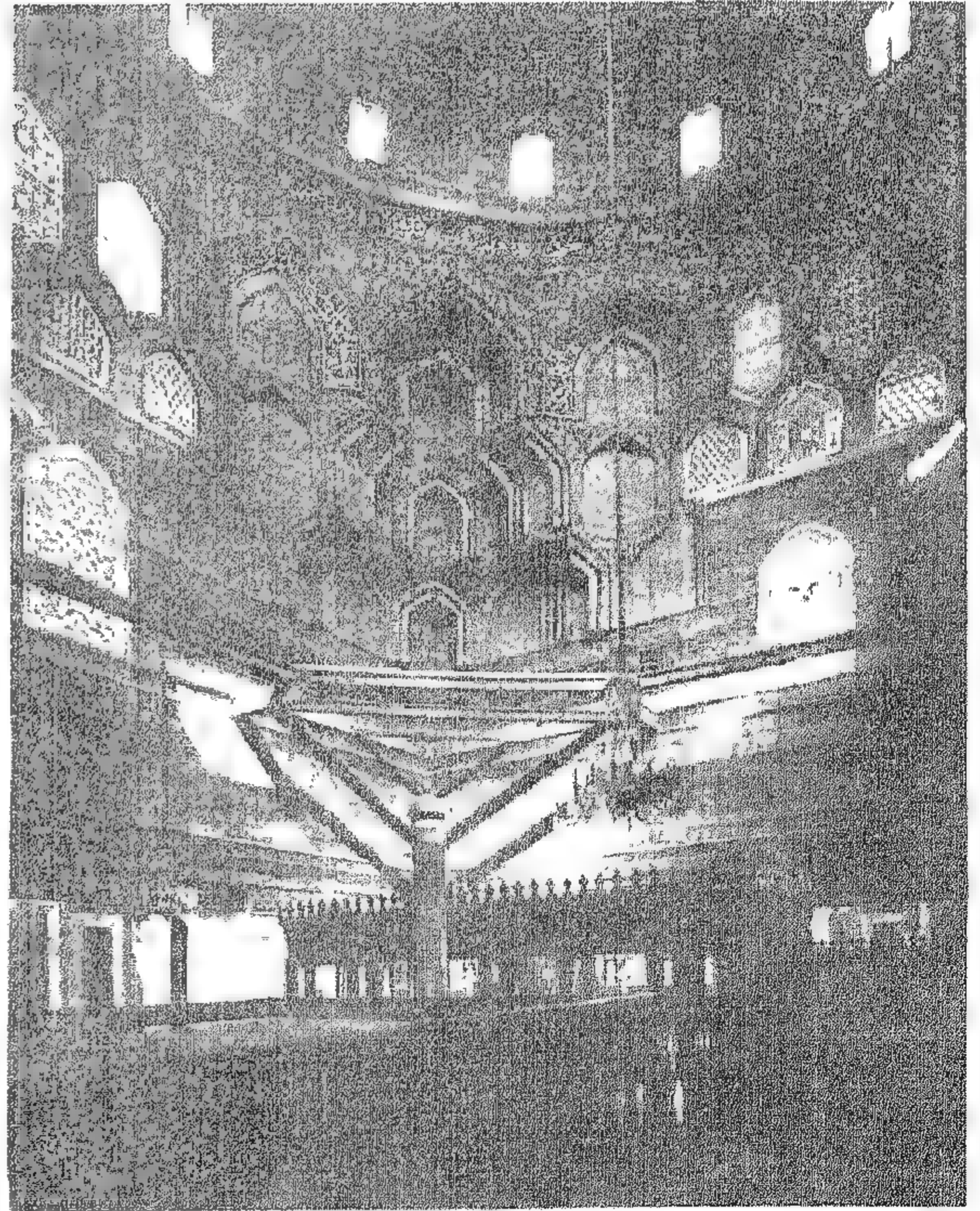
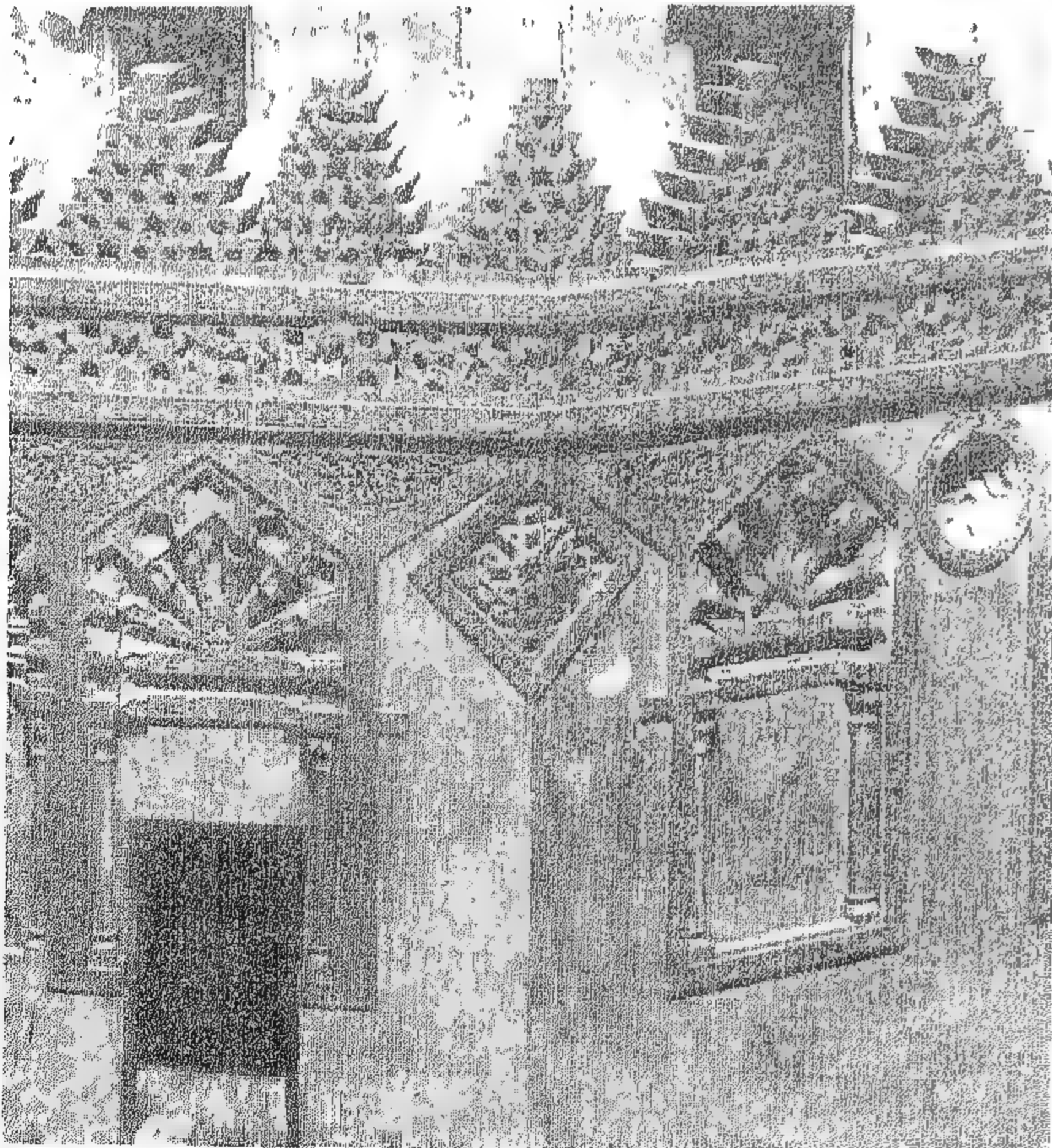


على هذا الشكل قد لا يتفق مع النسب والمقاييس بالنسبة للعمارة من الخارج ، ومن ثم لجأ إلى إعطاء كل من الداخل والخارج حقه بتشيد القبة مزدوجة . ونرى في بطن القبة أشربة من الجص المشغول والمنقوش ، وكتابات ملونة محفورة على الخشب ذات جمال أخاذ ، فضلاً عن الزخارف المتدلية المذهبة الرائعة [ويبدو أن بعضها كان من الترميمات التي أجراها السلطان قايتباي عام ١٤٨٠ تقريباً] . ويتضمن ضريح الإمام الشافعي نفسه أقدم نقش معروف في مصر كتب بالخط النسخي ، وقد استخدم هذا النوع اللين من الخطوط أولاً لسهولة في كتابة المخطوطات ، ثم استخدم بعد ذلك في النقوش والكتابات الأثرية فيما وراء النهر منذ النصف الأول من القرن الثاني عشر ، ومازال يشيع حتى أصبح من عناصر النقوش الإسلامية الهامة . ومع ذلك فإن شيوع الخط النسخي لم يقض تماماً على استعمال الخط الكوفي ولا سيما في نقوش الآيات القرآنية التي بقيت تستخدم هذا الخط حتى القرن الرابع عشر كما نرى في نقوش مدرسة السلطان حسن ، ثم عاد الصانع لاستخدامه بإسراف في ظل العهد المملوكي الأخير وإن كان في صورة متقدمة بعض الشيء (لوحات ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٥) .

لوحة ١٥٣ - قبة ضريح الإمام الشافعي من الخارج . وتبدو أعلى الضريح شرفة بعرض ٧٠ سم تحيط بقاعدة القبة التي يحيط بها هي الأخرى طراز من صُفَات فوق أعمدة صغيرة ملتصقة تقع بينها حلقات مستديرة ومعينة على التبادل . وتنتهي هذه القاعدة من أعلى بشرفات ذات زخارف هندسية ، والقبة الخشبية مغطاة بالواح الرصاص يعلوها قارب رمزي من النحاس عليه هلال .

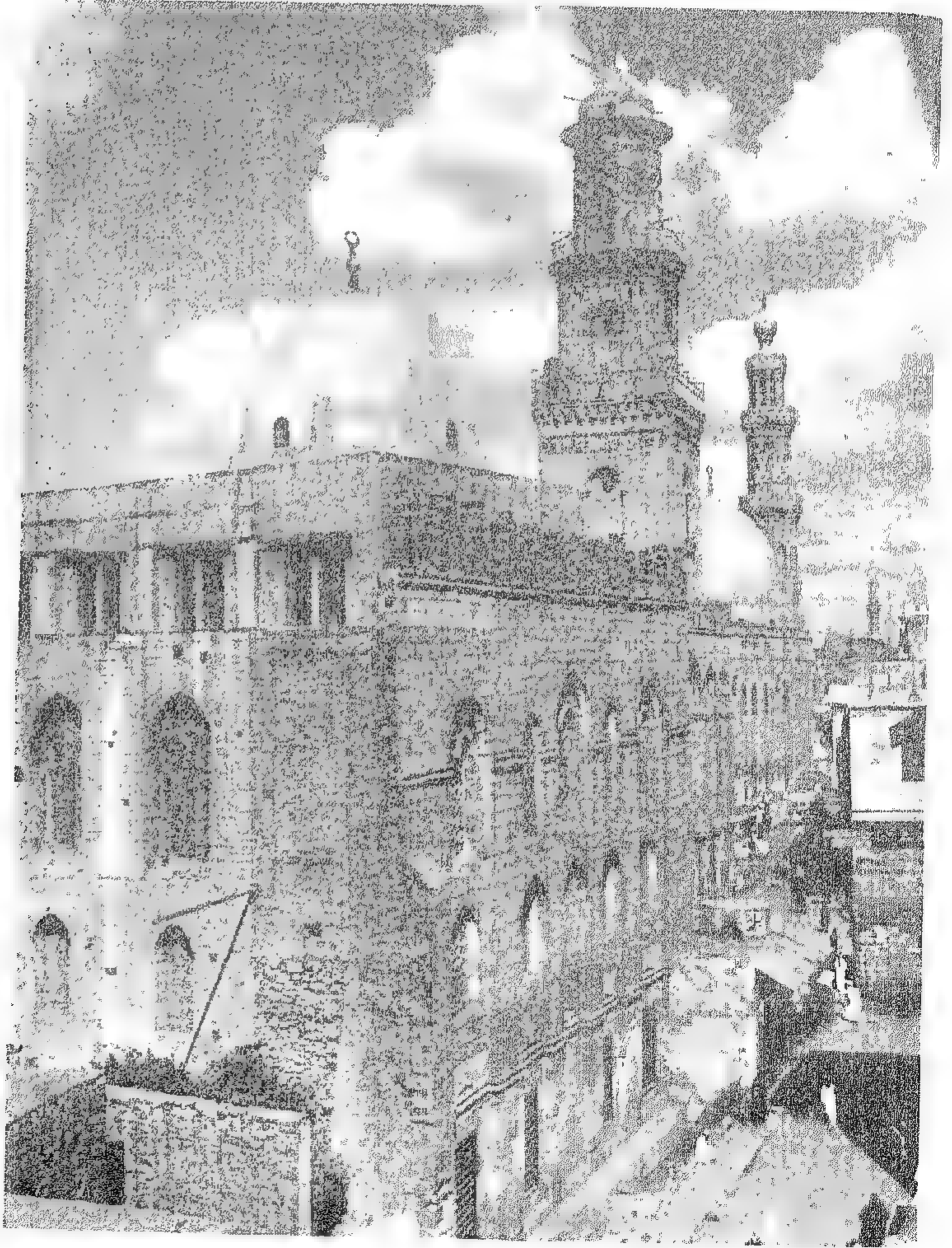
لوحة ١٥٤ - قبة ضريح الإمام الشافعي من الداخل . وتبدو فيها المقرنصات ذات التركيبات البديعة ، تحف بها الشبايك الجصية ذات الزجاج الملون التي يختلف التصميم الزخرفي في كل منها عن الأخرى مما يثرى القيمة الفنية للعمارة الداخلية ، وتبدو في ربة القبة نوافذ عادية .

لوحة ١٥٥ - زخارف قبة الإمام الشافعي من الخارج [تفصيل]



مجموعة قلاوون بالنحاسين

تحتوى المجموعة على الضريح والمسجد والبيارستان . ويؤدى المدخل الرئيسى لهذه المجموعة الأثرية الرائعة إلى مجاز طويل مسقوف سامق العلو فى رفعة وجلال يفصل بين الضريح والمسجد منتهياً إلى الباب المؤدى إلى البيارستان . ويقع الضريح على يمين المجاز ، ونصل إليه من بابين يؤدى أحدهما إلى صحن مكشوف تشدنا فيه الزخارف الجصية البديعة التى تزين المدخل وكأنه يهيب الزائر للتطلع إلى قبة السماء قبل أن يتطلع إلى سماء قبة الضريح ، على حين يؤدى الباب الثانى إلى الضريح الذى تعلوه قبة تستند إلى أربعة أكتاف

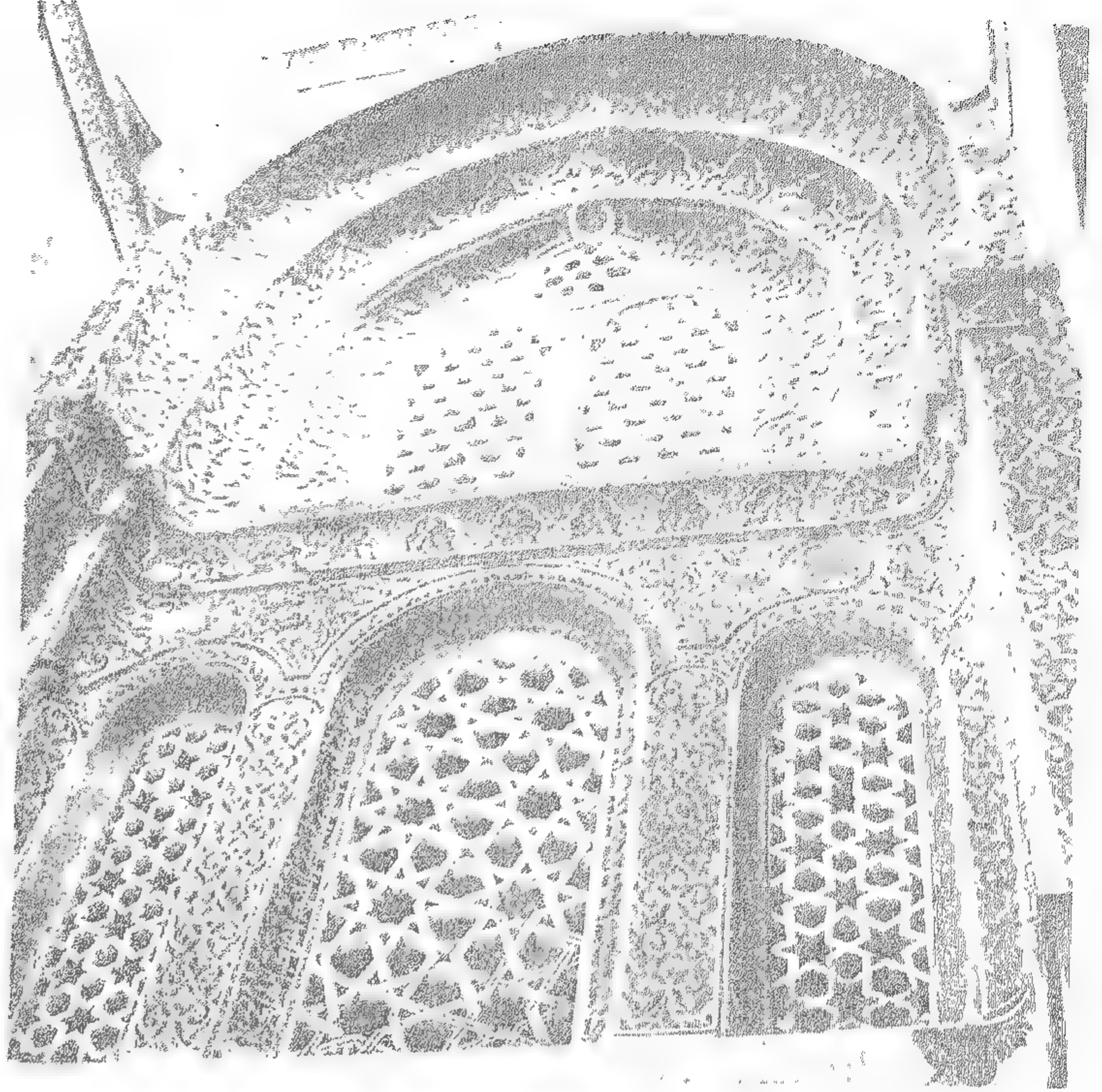


لوحة ١٥٦ - منظر عام لقبة ومسجد وبيارستان المنصور قلاوون بالنحاسين :



لوحة ١٥٧ - مدخل مجموعة قلاوون ، وتتميز ببساطة التكوين والعناصر بالنسبة لما يجاورها من عمارة الضريح باعتبارها مدخلا عاما للمجموعة ، وإذا كان المعمارى قد فصل بين عمارتها وعمارة الضريح بإنشاء « دخول » يمرر تجاور العناصر المعمارية والزخارف المختلفة الارتفاع فى الضريح عنها فى المدخل ، إلا أنه ربط بينها ببعض التفاصيل مثل الكرايش التى تعلو العقود. وتبدو فى المدخل العقود المتراجعة مستندة إلى أعمدة ملنصقة على غرار الطراز القوطى ، كما يظهر التأثير بالعمارة الصليبية فى النوافذ العقودية المحتوية على عقدتين محشونين بالجص ذى الزجاج الملون يرتكزان على عمود صغير .

لوحة ١٥٨ - مدخل ضريح قلاوون من الجص المشغول . وتسرى انتباهنا الدخالات المتعاقبة لعقود قبة المدخل التى توحى بالعمق ، كما توحى بكونها نصف قبة . ويتم الانتقال من الشبايك الثلاثة السفلى إلى الشبايك العلوية فى توافق هندسى يوفر تكوينا معماريا منطقيا . وغصت الزخارف التى تملأ فراغ الشبايك برسوم الزخارف الكتابية والتوريقات النباتية الكثيفة ، مما يضئ على هذا المدخل طابع الإفراط « الباروك » وإن لم يؤثر ذلك على قوة العناصر المعمارية من الناحية الإنشائية ، وذلك من واقع مقياس ونسب الزخارف التى تزين العقود بحيث لم تطف على التكوين الإنشائى



وأربعة أعمدة من الجرانيت ذات تيجان مذهبة . وتكتسى الجدران وأسفل الأكتاف بوزرة من الرخام الملون والفسيفساء الدقيقة المطعمة بالصدف يعالوها طراز مخطوط عليه بالذهب آيات قرآنية .

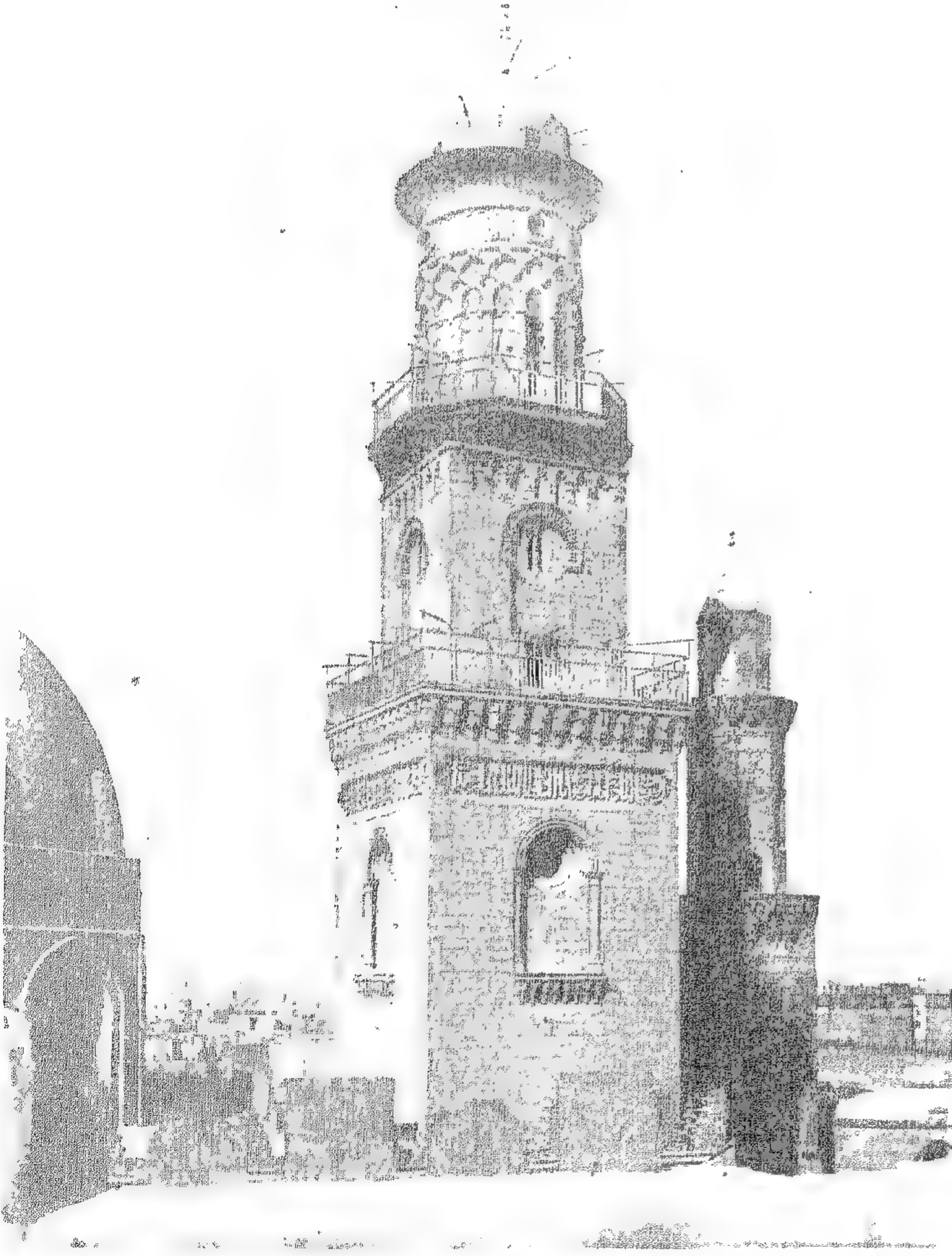
والأكتاف بالغة الضخامة وتختلف تمام الاختلاف عن الأعمدة الجرانيتية من حيث الشكل والمقاييس وملمس السطح مما يجعل العناصر الحاملة للقبة غير متجانسة . وعلى الرغم من هذا التناقض فإن الانطباع التعبيرى المنبثق عن المبنى ككل يجعلنا نغض الطرف عن هذه التفاصيل .

وتعلو الجدران شبايك من الجص المفرغ المحلى بالزجاج الملون البديع تأخذ زخارفه لجسيمة بلب لمشاهد . وقسم السقف المحيط بالقبة إلى تجويفات على شكل القصعة تحيطها أشكال هندسية ، وإلى معينات منقوشة بالألوان المختلفة يجللها التذهيب .

ويحيط بضريح السلطان المنصور قلاوون وابنه الناصر محمد مقصورة من الخشب المخروط تعلوها عرائس من الخشب المنجور (أى الخشب المسطح المسوى بالمنشار فى أشكال زخرفية) .

ويقوم تجاه بابي الضريح بابان يؤديان إلى المسجد الذي خطط على وفق تصميم المدارس من إيوانين متقابلين يطلان على صحن مكشوف أكبرهما إيوان القبلة الذي تتكون وجهيته من ثلاثة عقود ترتكز إلى عمودين من الرخام. وينقسم هذا الإيوان إلى قسمين أوسط كبير يكتنفه رواقان جانبيان يفصلهما عنه صفان من العقود المحمولة على أعمدة رخامية ، وبصدره محراب كان يحاكي محراب الضريح إلا أن التشويه قد نال منه كثيراً .
وقد كشفت الحفائر الحديثة في صحن المسجد عن أطلال مبانٍ لعلها بقايا من القصر الغربي «الصغير» للمعز لدين الله الفاطمي .

وشيد مستشفى «بمارستان قلاوون» في القاهرة بسوق النحاسين عام ١٢٨٤ -



لوحة ١٥٩ - مثلثة مسجد المنصور قلاوون بالنحاسين . ويسترعى الانتباه كتلتها الضخمة ، وتكوينها المعماري الخاص المختلف عن المآذن المملوكية اللاحقة ، فهي بالانتقال بأقسامها في تدرج رهيف ترتفع بالنظر إلى أعلى في يسر .

لوحة ١٦٠ - مثلثة مسجد المنصور قلاوون بالنحاسين ، وتبدو فيها النوافذ الشامية الطراز والشرافات المسرفة الزخارف

١٢٨٥ وهو أول مستشفى نعرفه في القاهرة . بل هو أشهر نماذج هذا النوع من المباني في الإسلام كله . على أنه لم يبق منه الآن إلا ما يكاد يدل على تخطيطه وتصميمه : فقد هُملت الأوقاف المخصصة له خلال القرن السادس عشر فتضاءلت إمكانياته ، وإن ظل يضم بعض المرضى حتى فتح نابليون لمصر . ثم ما لبث الجميع أن هجره وتحولت مبانيه إلى خرائب أثناء الاحتلال الفرنسي لمصر .

وقد اختار السلطان قلاوون لبناء هذه المستشفى والمدرسة والضريح الملحقين به قاعة ست الملك التي آلت ملكيتها إلى مؤسسة خاتون ابنة الملك العادل الأيوبي المعروفة بالقبطية ، وعوضها عنها بقصر آخر .

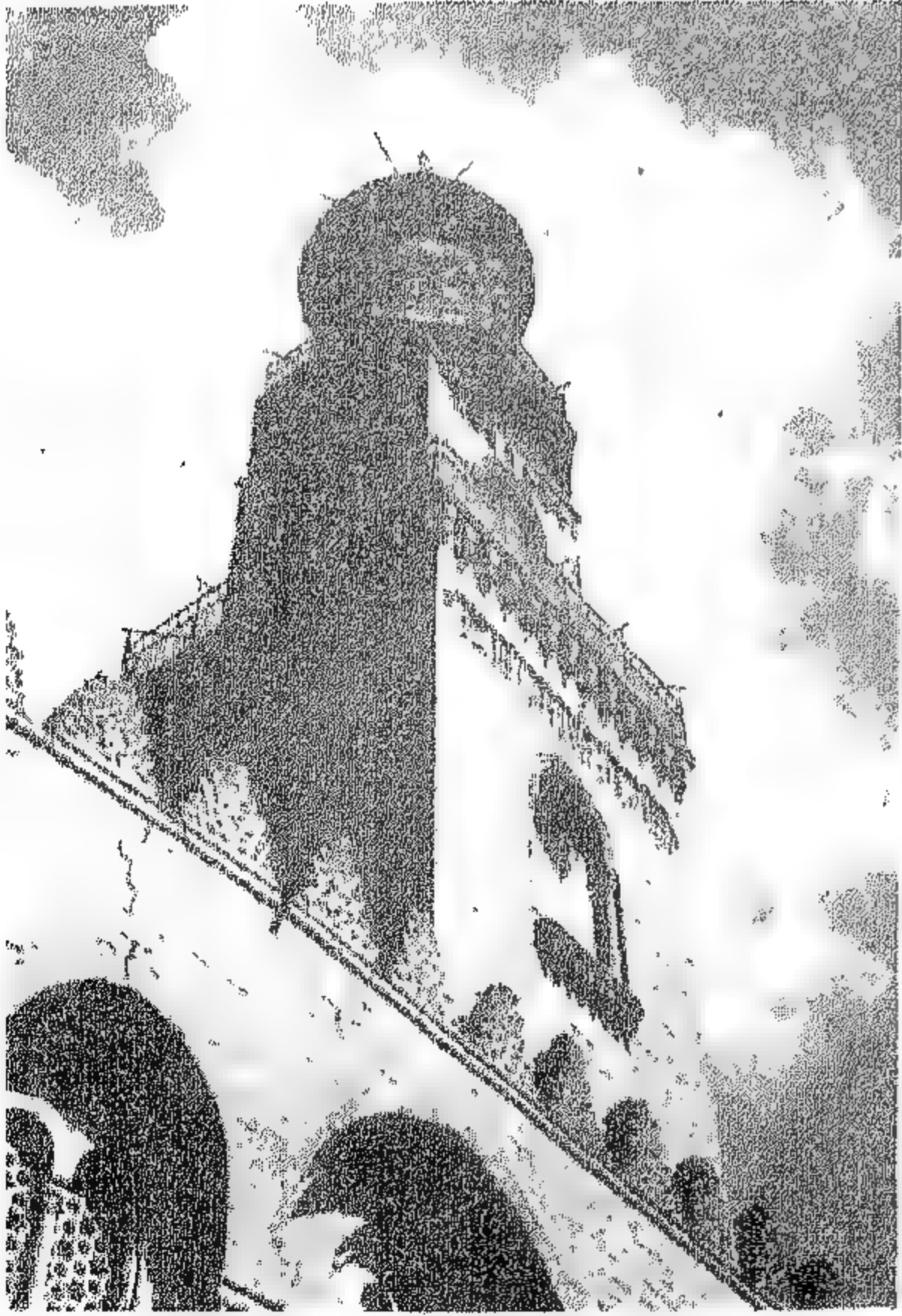
وتحيط بفناء المستشفى أربعة إيوانات . بكل إيوان منها « سلسيل » يجرى ماؤه إلى فسقية تتوسط الفناء يتعطر ماؤها خلال الأعياد بعبق الورد .

وكان المستشفى يضم أربعة أقسام للحميات والرمم والجراحة والنساء ، وخصص فراش مستقل لكل مريض . كذلك عين للمستشفى عدد كبير من الأطباء والصيادلة فضلا عن الممرضين والممرضات لخدمة المرضى وغسل ثيابهم ، وأنشئ مطبخ كبير لتجهيز طعام المرضى . ولم يشيد هذا البيمارستان لخدمة طبقة معينة من الناس ، بل وقفه السلطان قلاوون على « الملك والمملوك والكبير والصغير والحر والعبد » . ولم يكن يصرح للمريض بمغادرته إلا بعد أن يتم شفاؤه فيمنح إعانة وينعم عليه بكسوة . ولم يمارس هذا البيمارستان نشاطه بين نزلائه من المرضى فحسب ، بل امتدت خدماته إلى المرضى في منازلهم^(٩٢) .

وتنحصر الأطلال الباقية من البيمارستان في بقايا الإيوانين الكبيرين اللذين احتفظ كل منهما ببقايا السلسيل والأحواض والجري الذي كان يحمل المياه للفسقية « الرئيسية » ، وتكشف جميعها عما كانت عليه عمارة البيمارستان من روعة وجلال . وتمثل بقايا الرخام المدون الدقيقة التي كسيت بها الأحواض والجري أكبر دليل على دقة الصناعة في ذلك العهد وصدق الإحساس بالعطف على المرضى . وما زال أحد السلسيلات الرخامية موجوداً . وبه زخارف هندسية وعلى حافته رسوم لحيوانات .

وكان القسم الشمالي من البيمارستان يضم أجزاء من سقوف خشبية ، بها رسوم طيور وحيوانات وكتابات كوفية . نقل قسم منها إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وما زال القسم الآخر في مكانه من المباني القديمة .

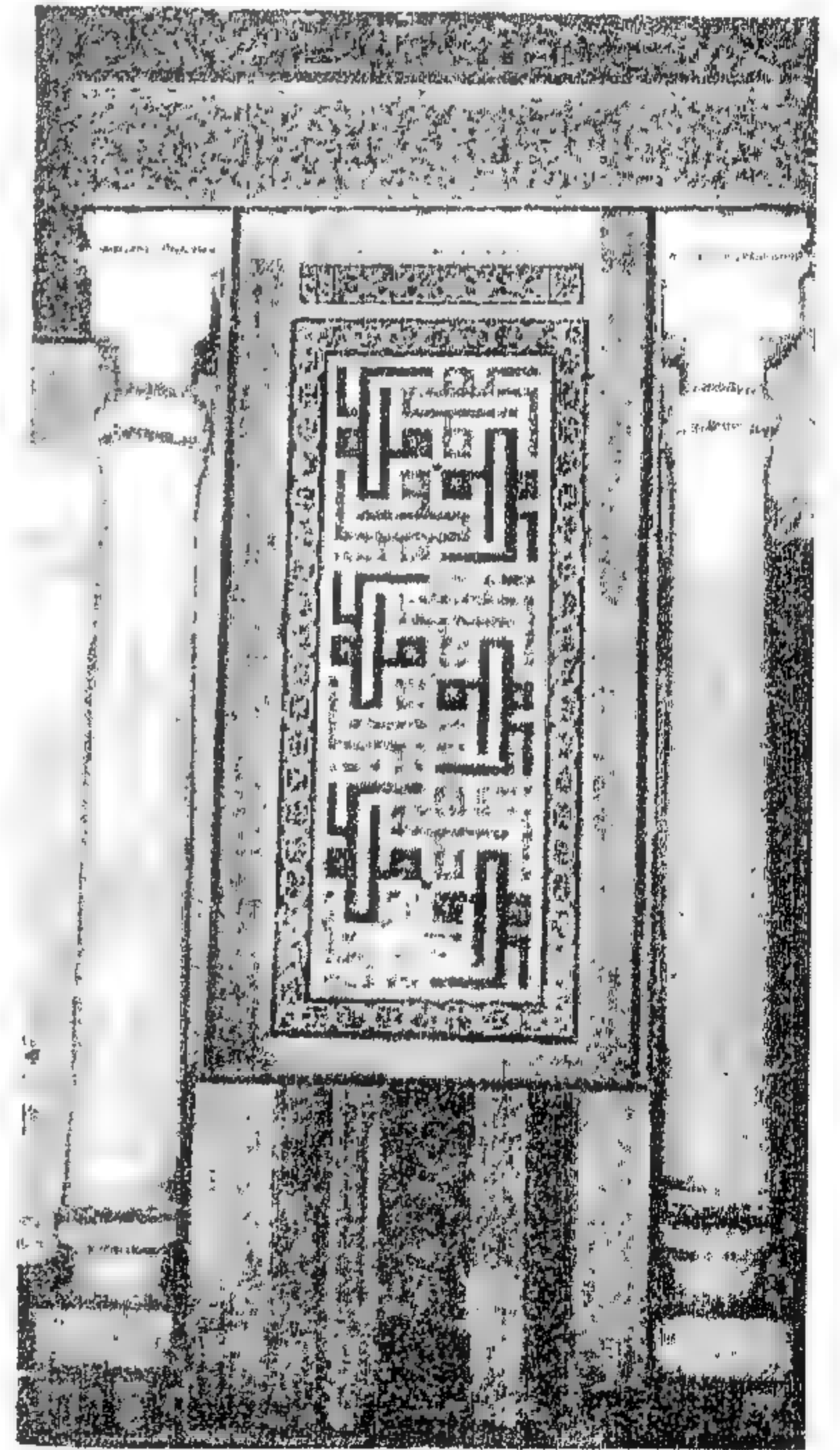
وكانت المدرسة والضريح يؤلفان مجموعة معمارية رائعة استعارت بعض عناصر الطراز المعماري للصليبيين - الذي انتقل إلى مصر من مدن السواحل الشامية حيث أقام الصليبيون إمارتهم - وهو ما يظهر في النوافذ المعقودة المحتوية على عقدين محشوين بالجص ذي الزجاج الملون ، ويرتكزان في منتصف النافذة على عمود صغير ، كما يتجلى في المدخل العام الواقع في شارع المعز لدين الله والمكون على شكل « دخول » من عقود متراجعة مستندة على أعمدة



ملتصقة على غرار الطراز القوطي ، ويقال إن بوابة هذا المدخل قد أمر السلطان قلاوون بنقلها من بلاد الشام . وتظهر بعض التأثيرات الإسلامية القديمة بكنائس المسيحيين المدوّرة في فلسطين في أروقة الضريح الملتفة به والتي قصد منها تيسير الطواف على الزائرين ، فضلاً عن بعض التجديدات الإسلامية البحتة مثل أشرطة الكتابات المنقوشة العريضة التي تلتف بالواجهة والمسماة بالطراز ، وهي التي أصبحت نموذجاً يحتذى في العمارة المملوكية اللاحقة في القاهرة بشكل خاص . أما المزيج من الرخام والفسيفساء الذي استخدم في تزيين داخل المدرسة والضريح مزاجاً بينه وبين الصدف فإننا نجد شبيهاً قوياً بينه وبين ما نجده من زخارف في الأبنية المعاصرة للمدرسة في باليرمو بصقلية . والراجع أن سقف الضريح بما كان يحمله من زخارف ونقوش ورسوم قد أثر تأثيراً كبيراً على الطراز المعمارية الإيطالية التي سادت خلال القرن الرابع عشر. (لوحات ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٦٠ . ١٦١ ، ١٦٢ ، وشكل ٤٣)



لوحة ١٦١ - قبة ضريح قلاوون من الخارج
لوحة ١٦٢ - ضريح قلاوون . استخرج الفنان من
صيغة المعقوف الزخرفية اسم الرسول محمد عليه
الصلاة والسلام في تكوينات زخرفية متداخلة مختلفة
الألوان من الفسيفساء .

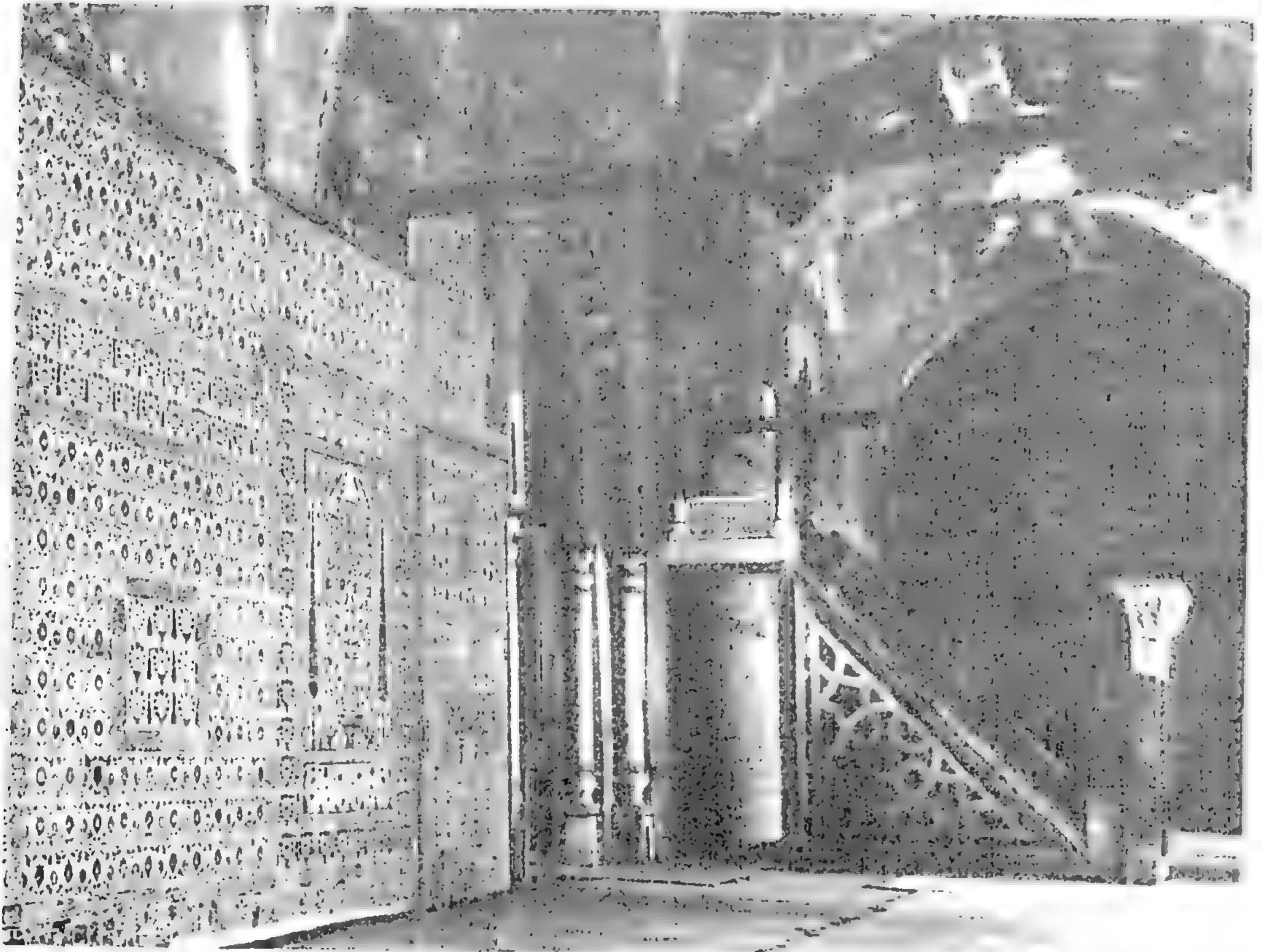


الجامع الأزرق جامع آق سنقر (إبراهيم أغا مستحفظان)

أنشأ هذا المسجد الأمير آق سنقر الناصرى أحد مماليك الناصر محمد بن قلاوون ، فى بناير سنة ١٣٤٧ ، كما أنشأ بجواره كتاباً وسيلاً . ووضع تصميم المسجد على مثال المساجد الجامعة التى تتكون من أربعة إيوانات يتوسطها صحن مكشوف أكبرها إيوان القبلة ، ويشتمل على رواقين فى حين يشتمل كل من الإيوانات الثلاثة الأخرى على رواق واحد . وتعد الوجهية الغربية أهم وجهيات المسجد وبها المدخل الرئيسى ، وعلى يساره قبة بنيت لدفن الأمير علاء الدين كجك بن الناصر محمد بن قلاوون ، وتقع المئذنة الرشيقية بطوابقها الثلاثة فى نهاية الوجهية ، وتزدان نوافذها بوزرات رخامية ملونة .

ويتميز هذا المسجد ببعض خصائص معمارية منها تغطية سقفه بقباب لازال بعضها قديماً ، وبمنبر من الرخام الملون نقش بجازره زخارف بارزة موزقة ومحاليق كروم ، وهو

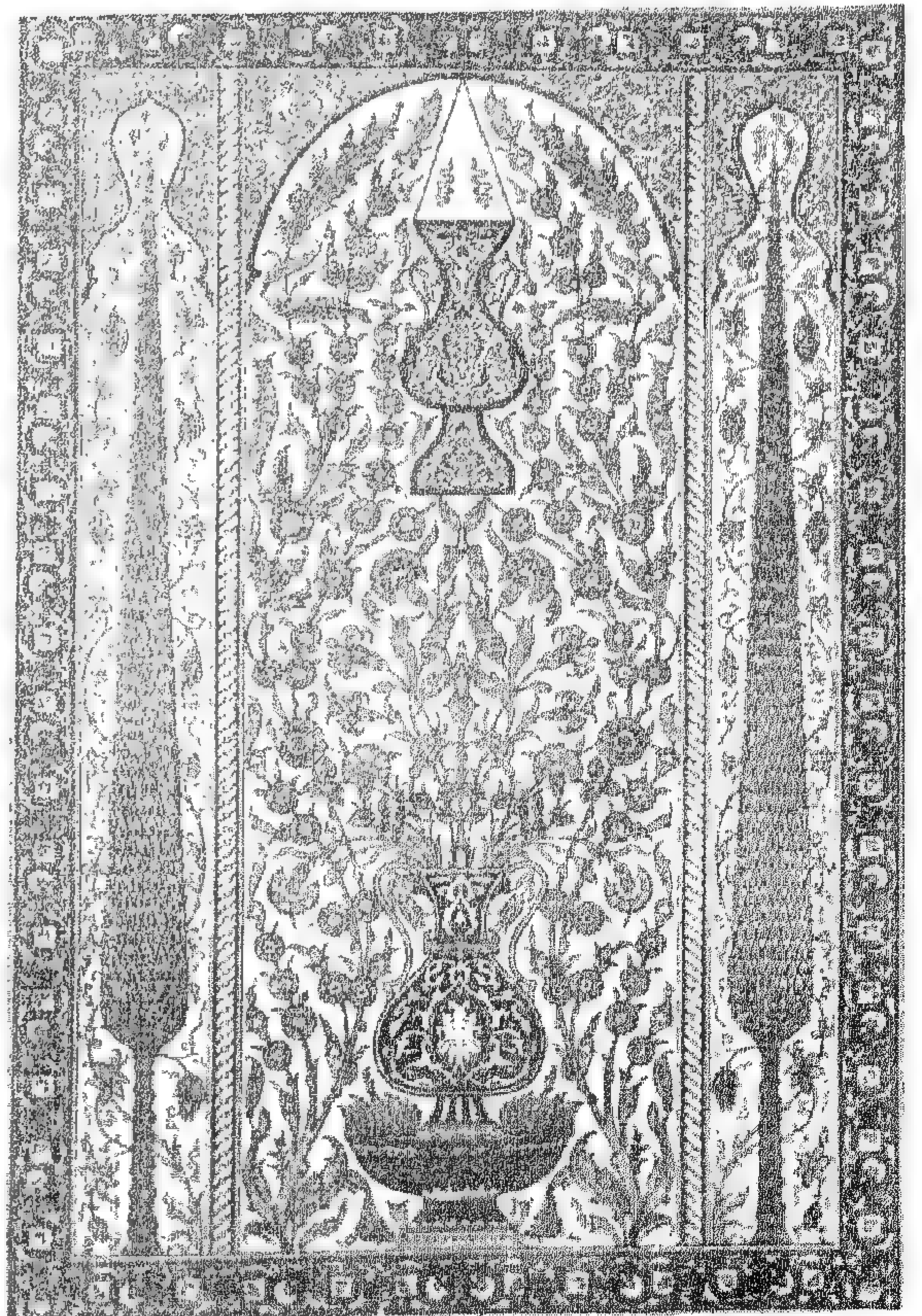
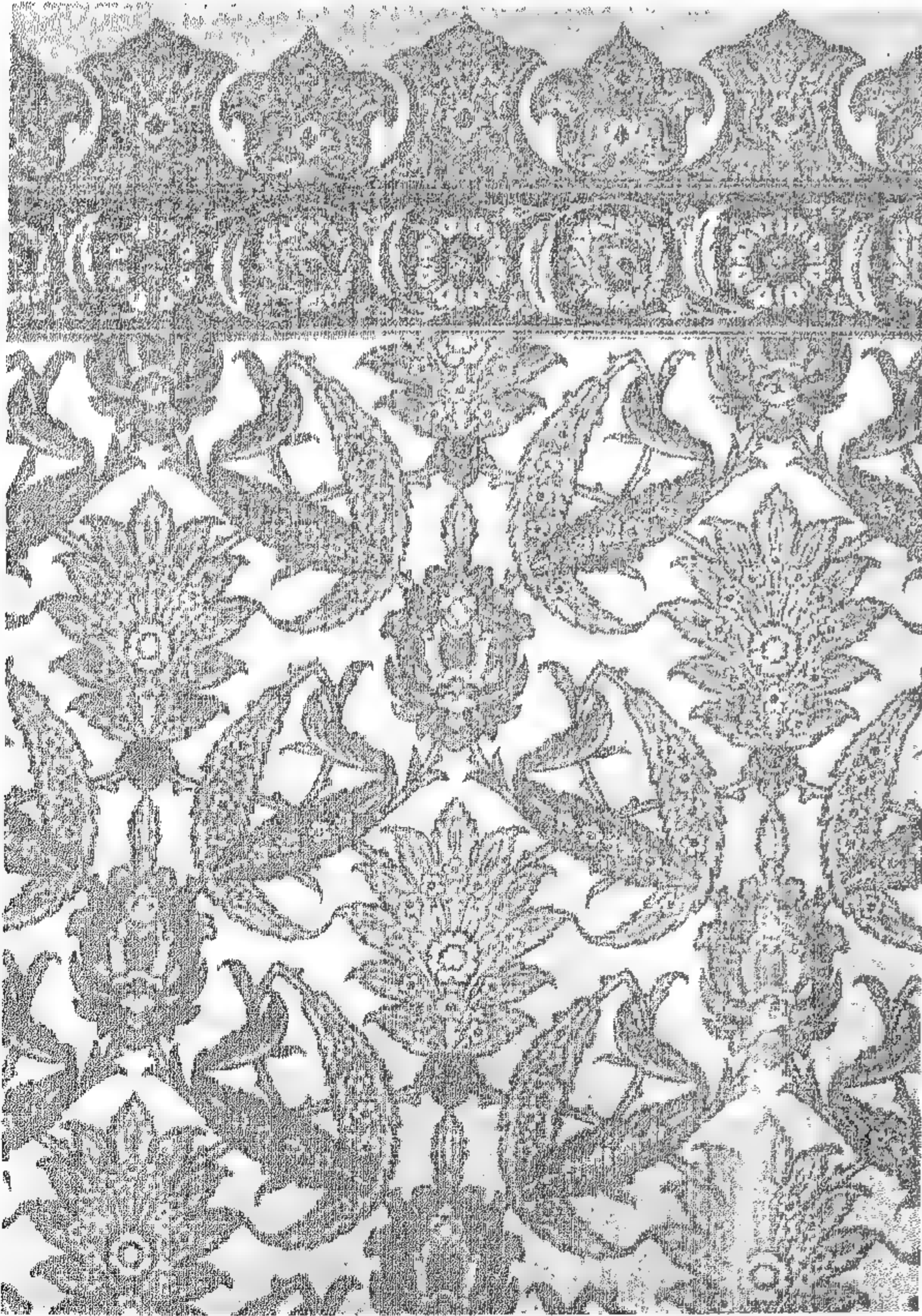
لوحة ١٦٣ - جامع آق سنقر [إبراهيم أغا مستحفظان] أو الجامع الأزرق . المنبر الرخامى ولوحات القاشانى تزين جدار القبلة .

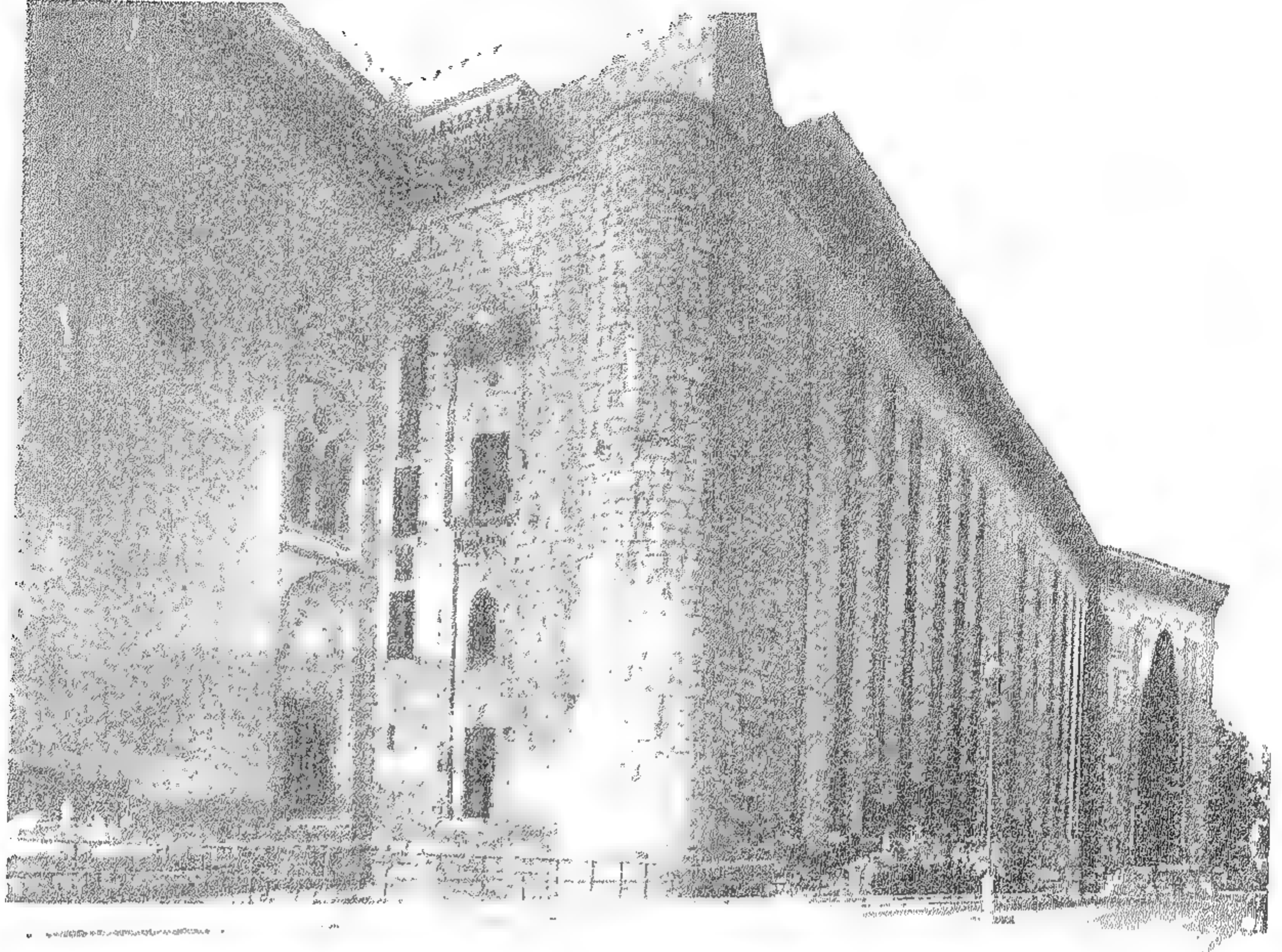


أقدم منبر رخامي قائم بين الآثار الإسلامية بالقاهرة ، كما يتميز هذا المسجد بوجود طاقة واحدة بمقرنص القبة التي تعلو المحراب ، وأخرى بقبة ضريح الأمير كجك ، الأمر الذي انفردت به الآثار الفاطمية . وبإيوان القبلة محراب بديع تعلوه قبة كبيرة . وقد أصلح إبراهيم أغا مستحفظان أحد رجالات العهد العثماني في مصر المسجد إصلاحاً شاملاً ، وكانت أهم إضافاته كسوة جدار القبلة حتى السقف بالقاشاني الملون الجميل . وقد اكتسب المسجد شهرته وتسميته بالجامع الأزرق من تلك المجموعة الفريدة من القاشاني التي أعدت خصيصاً لهذا المسجد ، وقد تنوعت ألوانها وأشكالها فبعضها يمثل محراباً يعلوه قنديل يكتبه عمود أسود بداخله زهرية تفرعت منها فروع نباتية تحمل زهوراً ، والبعض الآخر يمثل زهريات مختلفة وزخارف وأزهاراً ملونة . كذلك أنشأ إبراهيم أغا في مؤخرة الإيوان القبلي على يمين الداخل حجرة كسا جدرانها بالرخام يعلوه القاشاني الرائع الألوان حتى السقف . وبالحجرة محراب من الرخام وألحق بها حجرة أخرى تسودها البساطة ، دفن فيها آق سنقر منشئ المسجد (لوحات ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥) .

لوحة ١٦٤ - الجامع الأزرق . تفصيل لزخارف القيشاني

لوحة ١٦٥ - الجامع الأزرق تفصيل لزخارف القيشاني



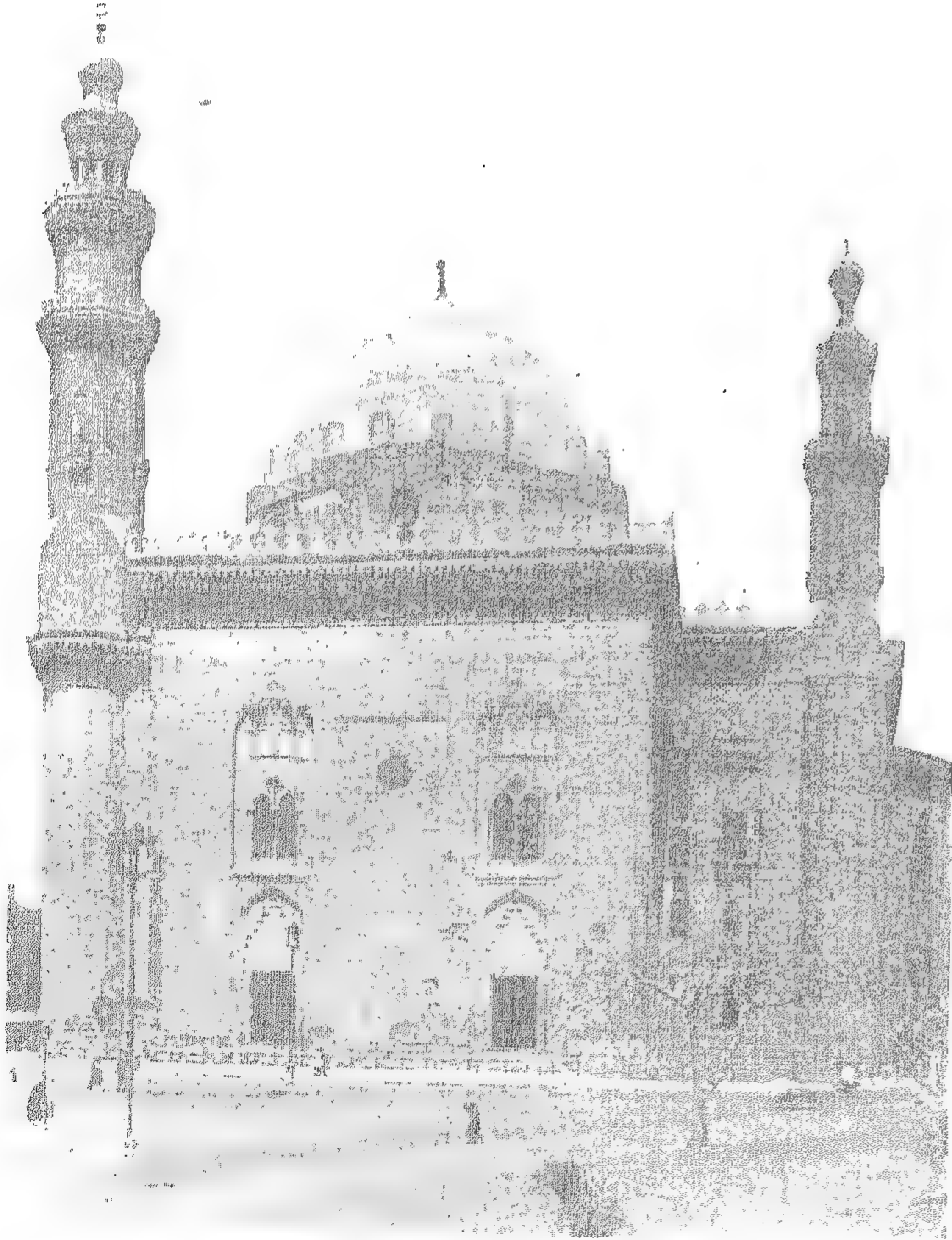


شيدتها في القاهرة السلطان حسن بن الناصر محمد بن قلاوون بين سنتي ١٣٥٦ و ١٣٦٢ استمراراً لسياسة الحكام الأيوبيين في بناء المدارس . وكانوا قد أكثروا من بنائها من قبل ، وهي تمثل أجمل ما وصلت إليه هذه الأبنية المنشأة على مسقط متعامد في القاهرة . وما أكثر ما تباهى السلطان حسن بأن الإيوان الكبير في مدرسته أعلى من عقد القصر الساساني في المدائن والمعروف باسم « طاق كسرى » . وما زال صحن الجامع المدرسة يأخذنا بعظمته واتساعه . ويقول المقرئ أن ثمة منارتين كانتا تقومان على جانبي مدخل الجامع الذي يعد أروع المداخل في عمارة القاهرة الإسلامية . وثمة تشابه بين هذا المدخل ومدخل مدرسة جوك في الأناضول مما حدا ببعض الأركيولوجيين إلى الاعتقاد بأنه مستوحى منها . وقد بنى مدخل مسجد المؤيد [على مقربة من باب زويلة] محاكياً مدخل جامع السلطان حسن ، ونقلت إليه بوابة جامع السلطان حسن الأصلية المصنوعة من البرونز .

لوحة ١٦٦ - جامع السلطان حسن ومدرسته .
الواجهة الشمالية تزوّقها صُفُفٌ مستطيلة تنتهي بمقرنصات . وبها نوافذ مساكن الطلبة ، وتنتهي من أعلى بطنف عريض من المقرنصات ذات الحطّات المتعددة . ويقع باب المدخل الضخم في نهاية الطرف الغربي من الواجهة .

وجاءت عمارة الدهليز مبسطة خالية من الزخارف مهيأة للأثر الجارف الذي يغمر الزائر بمجرد وقوع نظره في نهاية الدهليز على الصحن والإيوان الكبير .

ويؤدي المدخل الرئيسى للجامع إلى « دركاة » فخمة تعلوها قبة محمولة على ثلاثة إيوانات تعلوها أنصاف قباب من المقرنصات تدفع بالنظر نحو القبة رمز السماء . وفى العناية بزخرفة هذه الدركاة ما يوحي بأنها تحيى الداخل أجمل تحية مرحبة به ، ومنها يتجه الداخل يساراً ثم يمينا ثم يساراً عن طريق دهليز إلى صحن مكشوف تشرف عليه أربعة



لوحة ١٦٧ - جامع السلطان حسن ومدرسته .
الوجهية الشرقية على ميدان صلاح الدين تتوسطها القبة ، وتنهض جنوبيها المنارة الكبيرة . ويتضح من التركيب المعمارى أن من قام بتجديدها بعد سقوطها لم يراع أصول الذوق المعمارى أو الدلالة الرمزية عندما قلب الأوضاع فوضع قاعدة المئذنة الجديدة المربعة فوق قاعدة المئذنة القديمة المستديرة على عكس ما كان ينبغى أن يحدث . وتنهض المئذنة الأقل ارتفاعاً إلى الشمال من القبة . وبالرغم من أن هاتين المئذنتين والقبة لا تنتمى كلها إلى التصميم الأصيل إلا أن جمال « الكتلة المعمارية » الأصلية يطفى على هذه العيوب فى التفاصيل .

لوحة ١٦٨ - المفارقة بين جامع السلطان حسن وجامع الرفاعى ، حيث يبدو الأول وكأنه عمارة الدولة المصرية القديمة بجلاها وأصالتها ، على حين يبدو الثانى فى عمارته الإسلامية المهجنة وكأنه العمارة البطلمية ، ولا غرابة فإن مصممه فى أواخر القرن التاسع عشر هو المهندس النمى ماكس هرتزباشا .
لوحة ١٦٩ - جامع السلطان حسن ومدرسته .
المبضاة وسط الصحن المكشوف ومن ورائها الإيوان الغربى .



إيوانات متقابلة ذات عقود أكبرها إيوان القبلة . وتأخذ التواءات الدهليز هذه بلبّ الزائر شيئاً فشيئاً بعيداً عن العالم الخارجى لتفضى به إلى عالم خاص من السكينة والصفاء . وتنفرد كل مدرسة من مدارس المذاهب الإسلامية بإيوان ، كما يتوسط الصحن المكشوف ميضأة تعلوها قبة تستند إلى ثمانية أعمدة .

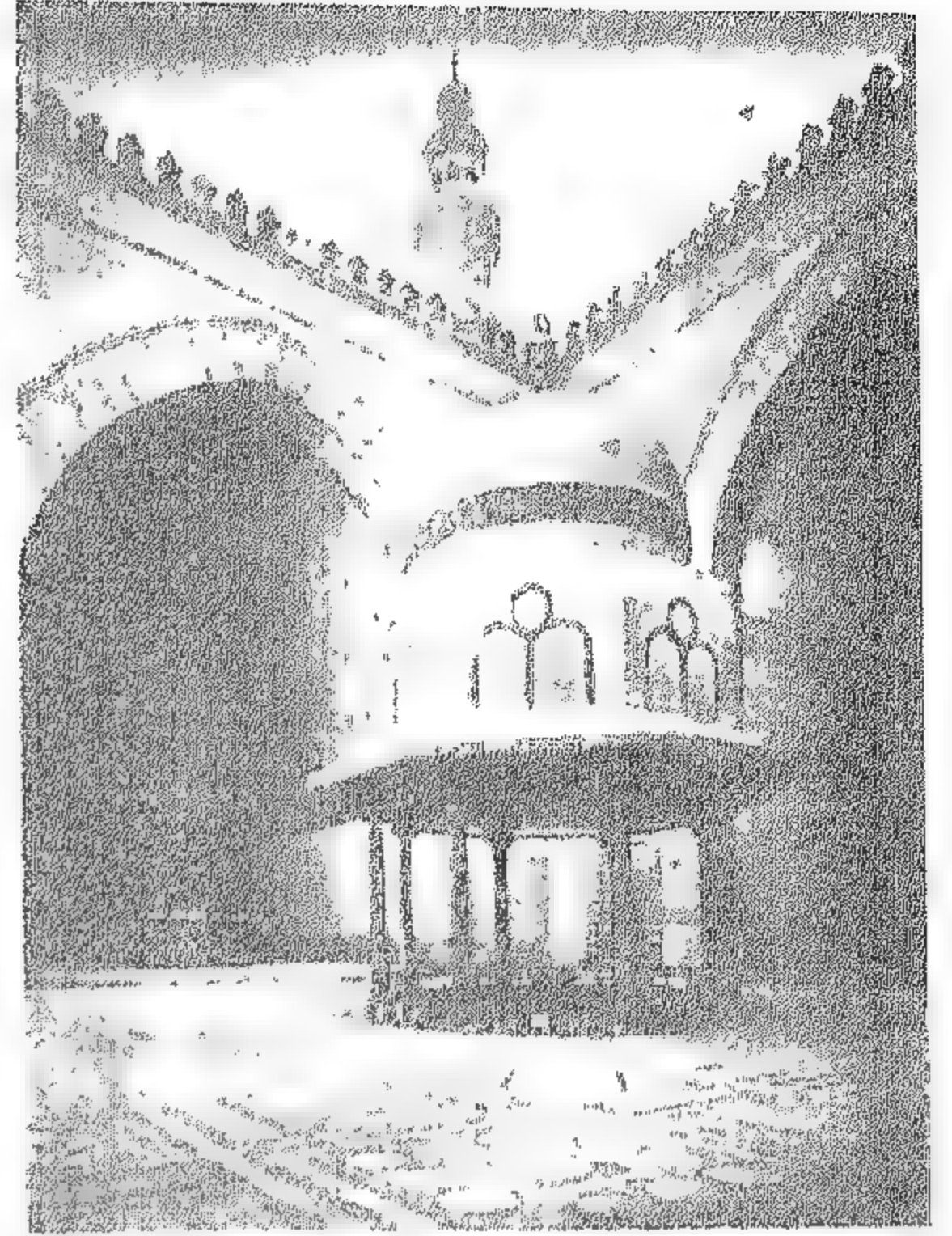
ويسترعى انتباهنا تصميم أرضية صحن الجامع بتقسيماتها التى تبدأ من قطع الرخام الملون الصغيرة التى لا يتجاوز حجمها بضعة سنتيمترات إلى كامل مسطح الصحن البالغ ضلعه ثلاثين متراً فى تدرج وفى تكوينات هندسية تنمو من الداخل إلى الخارج مع الاحتفاظ بوحدة التصميم ، سالكة سبيل الوحدة مع التنوع وكأنها تخطيط مدينة رائعة التصميم .

ويحيط بجدار إيوان القبلة طراز من الكتابة الكوفية البديعة فوق خلفية من التوريقات الخلابية فى تناسق واضح من حيث حجمها ومن حيث مكانها الذى تحتله من الجدار . وعلى حين شيد إيوان كسرى الساسانى فى المدائن بطريقة إنشاء القبوات بدون عبوات خشبية . وذلك برصّ حلقات القبو المتتالية مائلة عن المستوى الرأسى مستندة إلى جدار خلقى . أنشئ الإيوان الكبير بمسجد السلطان حسن على عبوات خشبية قيل إنها تكلفت مائة ألف دينار . وقد يعود سبب هذا الاختلاف المعمارى إلى أن طريقة إنشاء قبو كسرى تستدعى أن يكون منحنى القبو على شكل مكافئ سلسلى^(٩٣) مما قد لا يتفق مع الفكرة المعمارية من الناحية الرمزية بالنسبة لقبو السلطان حسن ذى المنحنى المدبب ذى المركزين السائد فى العمارة الإسلامية المصرية .

ولأول مرة تقوم قبة الضريح الرئيسية خلف جدار المحراب ، إذ كان المألوف أن تشغل القبة أحد أركان المسجد . ويرجع تاريخ إنشائها إلى القرن السابع عشر حيث حلت محل القبة القديمة . وبأركان القبة مقرنصات خشبية كبيرة ، نقشتم إحداها لتمثل ما كانت عليه باقى المقرنصات عند إنشاء الجامع . وعلى يمين المحراب منبر رخامى من المنابر الرخامية القليلة فى العمارة الإسلامية .

وللمسجد وجهيتان هامتان ، أولاهما الواجهة الشمالية ، تزوّقها صُفّف مستطيلة تنتهى بمقرنصات ، وبها نوافذ مساكن الطلبة ، وتنتهى من أعلى - كما تنتهى الواجهة الشرقية والمدخل - بطنف عريض أخاذ من المقرنصات المتعددة الحُطّات . ويقع باب المدخل العظيم فى طرف هذه الواجهة الغربى ، ويمتاز بضخامته وزخارفه المتنوعة المحفورة فى الحجر أو المكتسبة بالرخام ، وبمقرنصاته الخلابية .

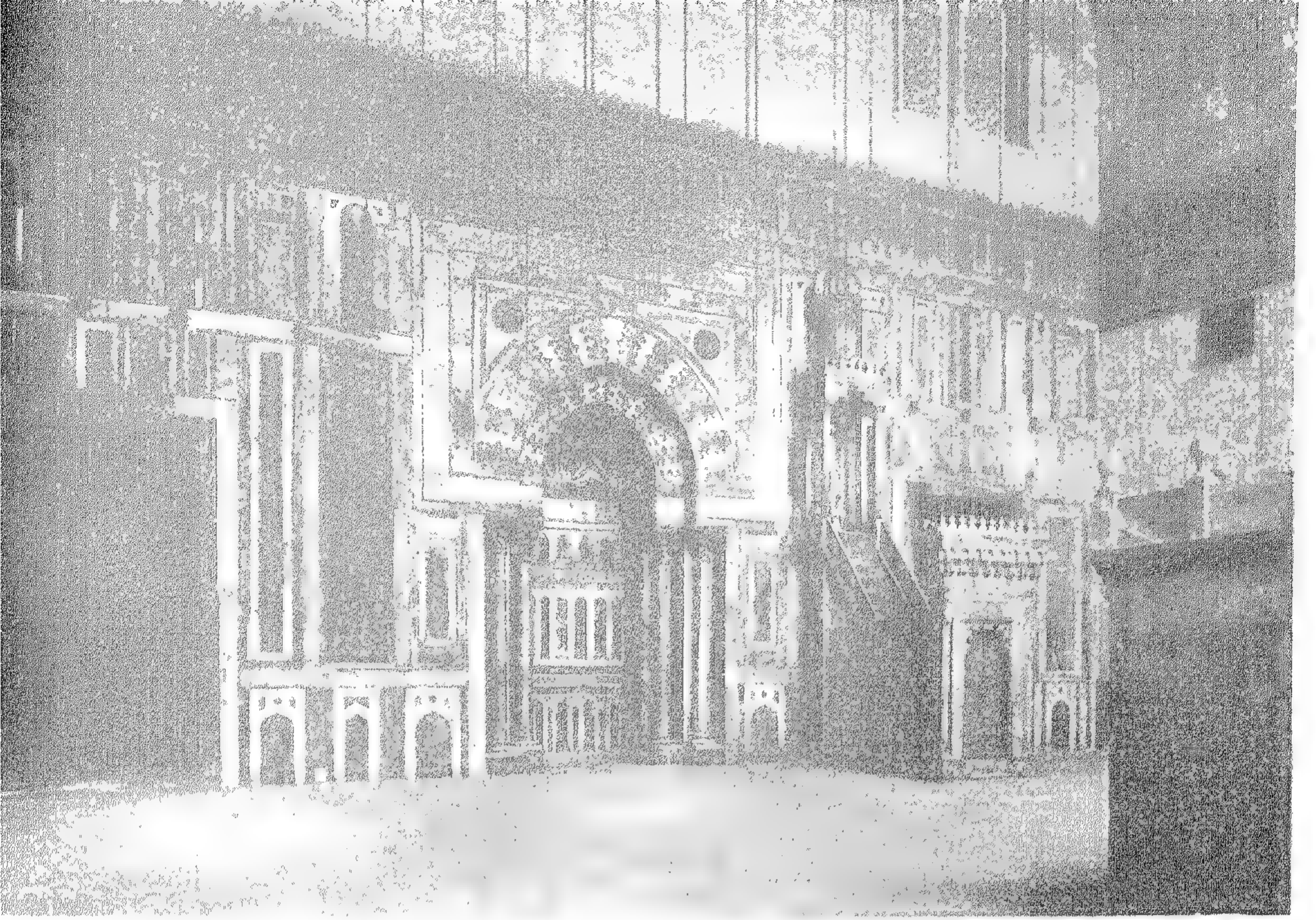
وتشرف الواجهة الشرقية على ميدان صلاح الدين تتوسطها القبة ، وتنهض فى الركن الجنوبي الشرقى المنارة الكبيرة على حين تنهض المنارة الصغيرة الأقل ارتفاعاً فى الركن الشمالى الشرقى (لوحات ٨ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، وشكل ٤٤) .



لوحة ١٧٠ - صحن جامع السلطان حسن . ومدرسته . ويكشف عن التقاء السماء بالأرض وسهيق المئذنة والشرافات ، كما يبدو جزء من الأرضية الرخامية ذات التصميم المتدرج ابتداء من قطعة الفسيفساء الصغيرة [٣ سم] إلى كامل مسطح الصحن [عرض ٣٠ متر] فى تكوينات هندسية نامية .

لوحة ١٧١ - مدخل جامع السلطان حسن . وينتهى التكوين المعمارى من أعلى بصفّ من المقرنصات ، وصمم المدخل فى دخول مغطى بمقرنصات تنتهى بنصف قبة ، ويكتنف جانبي المدخل حشوات تتوسطها حشوة مزينة بزخارف هندسية . وتؤدى صُفّات نوافذ المدرسة نظراً لضيقها واستطالتها دوراً كبيراً فى الإيجاء بارتفاع الواجهة والإلماح إلى مقياسها .



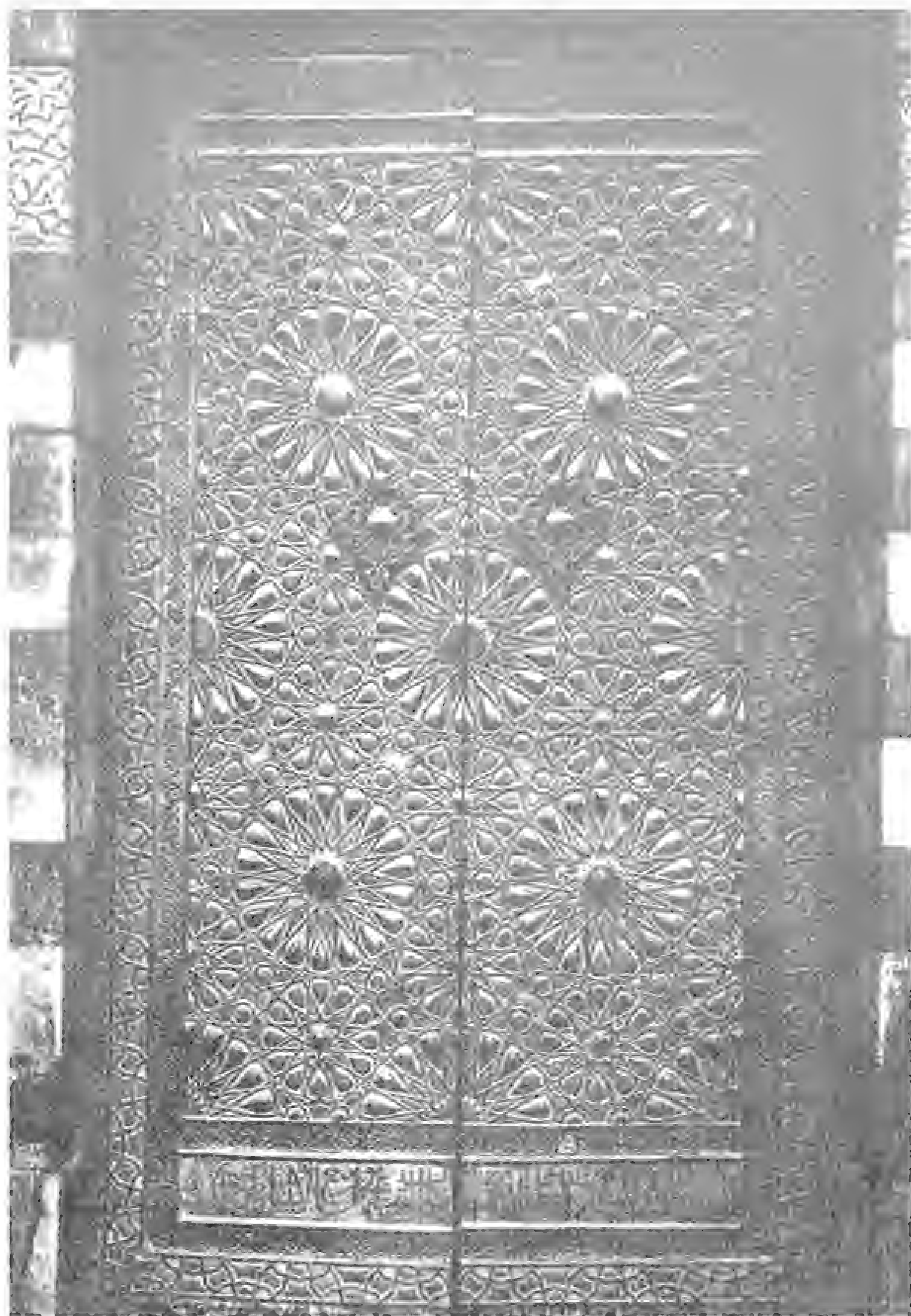


لوحة ١٧٢ - إيوان القبلة بجامع السلطان حسن ومدرسته . ويتميز جدار القبلة بالكسوة الرخامية بكامل ارتفاعه من سطح الأرضية حتى أسفل طراز الكتابة الكوفية ، بعكس الجدران الجانبية للإيوان التي تحمل القبو - باستثناء سفلى بسيط الارتفاع - حتى لا تضعف الزخرفة الإحساس بالقوة الإنشائية .

لوحة ١٧٣ - جامع ومدرسة السلطان حسن . طراز بالخط الكوفي

لوحة ١٧٤ - باب مسجد السلطان حسن ومدرسته . من البرونز ، وقد نقل إلى مسجد المؤيد بالقاهرة .



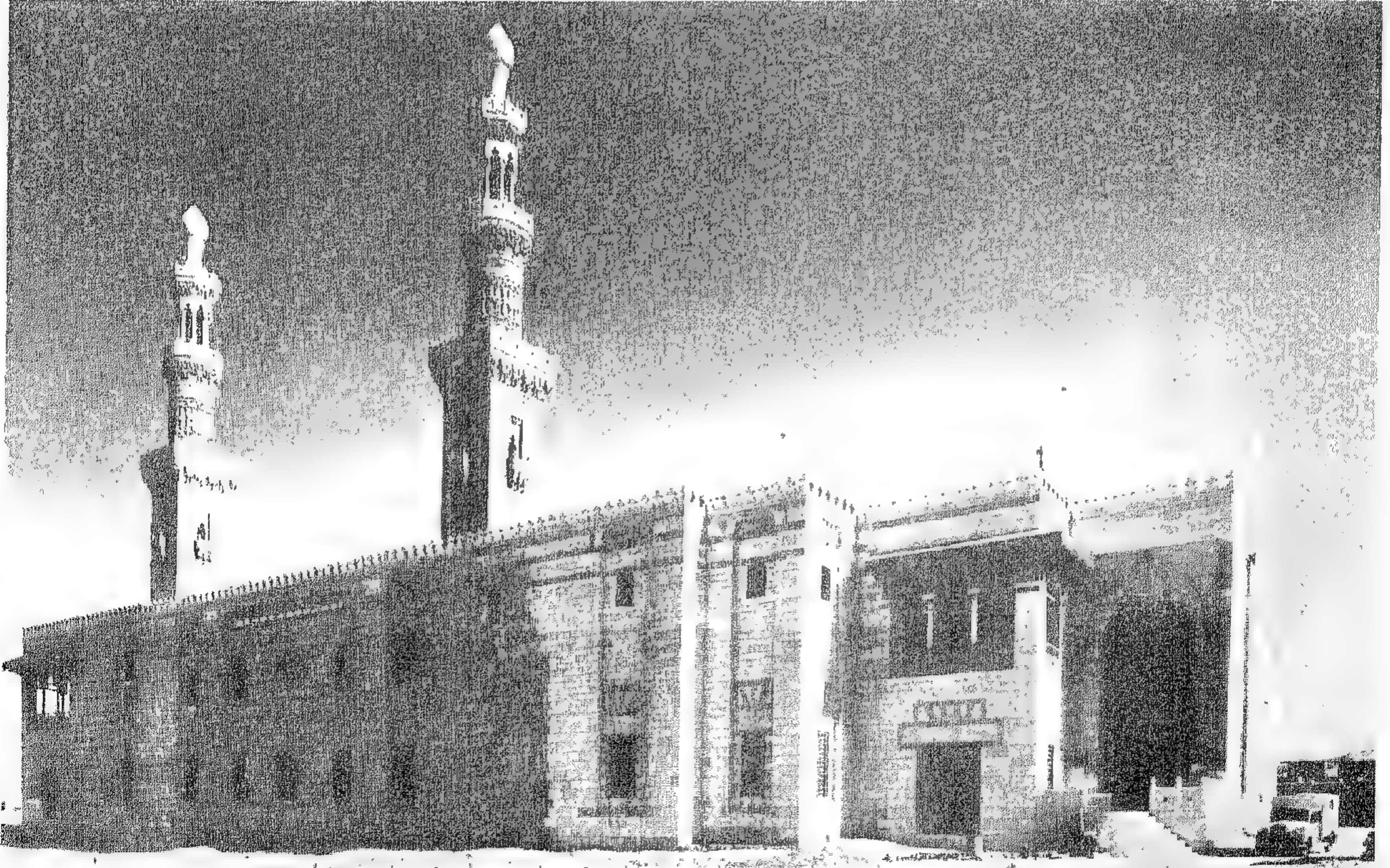


أنشأ السلطان فرج بن برقوق هذا المبنى عام ١٣٩٨-١٤١١ بقراة المالك ، وضمّنه عدة منشآت دينية وخيرية ، سابقا بذلك غيره من السلاطين في هذا المضمار . إذ جمع إلى خانقاه للصوفية ، مسجداً فسيحاً وضريحين لأسرة برقوق ، وسبيلين وكتّابين لتعليم القرآن ، وربّعاً سكنياً . وينفرد هذا المبنى بخصائص معمارية ، فيه منارتان متآثلتان ، وقبتان كبيرتان متآثلتان في طرفي المبنى ، وثمة قبة صغيرة ثالثة تقع فوق المحراب .

وقد لجأ المعمارى في تصميم المئذنة إلى الأسلوب المملوكى في التدرج بمستويات المئذنة . والانتقال من المسقط المربع الرامز إلى الأرض نحو المسقط الدائرى الرامز إلى السماء ، كما تدرج في نسب ارتفاع طوابق المئذنة التي تتضاءل كلما ارتفعنا لجذب النظر إلى أعلى .

ويتكون البناء من صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات ، أكبرها إيوان القبلة .

لوحة ١٧٥ - مسجد وخانقاه السلطان فرج بن برقوق . الوجهية الرئيسة بقراة المالك ، ويبدو فيها عنصر القتال والزخارف واضحة . وخاصة في المنارتين التي انتقل فيها المعمارى من المسقط المربع الرامز إلى الأرض إلى المسقط الدائرى الرامز إلى السماء . كما تدرج في ارتفاع طوابق المئذنة كلما ارتفعنا لجذب النظر إلى فوق . ترى هل قصد المعمارى بارتكاز القبة العليا على شكل البصلة فوق أعمدة ثمانية تخفيف حدة تضاد كتلة البناء عند التقائه من أعلى بالفضاء أم أنه لجأ إلى الأعمدة الثمانية كي يتقل من الشكل الأسطوانى إلى المثلث الذى يحمل قبة السماء ؟



برجيه- بين تماثل له وإن كان أقل اتساعاً . ويتكون سقف الإيوانين من قباب حجرية نصف كروية تستند إلى عقود مرتكزة على أعمدة حجرية مثمثة . أما الإيوانان الآخران فهما مآثلان متساويان . خلفهما حجرات الخلوة للمتصوفين .

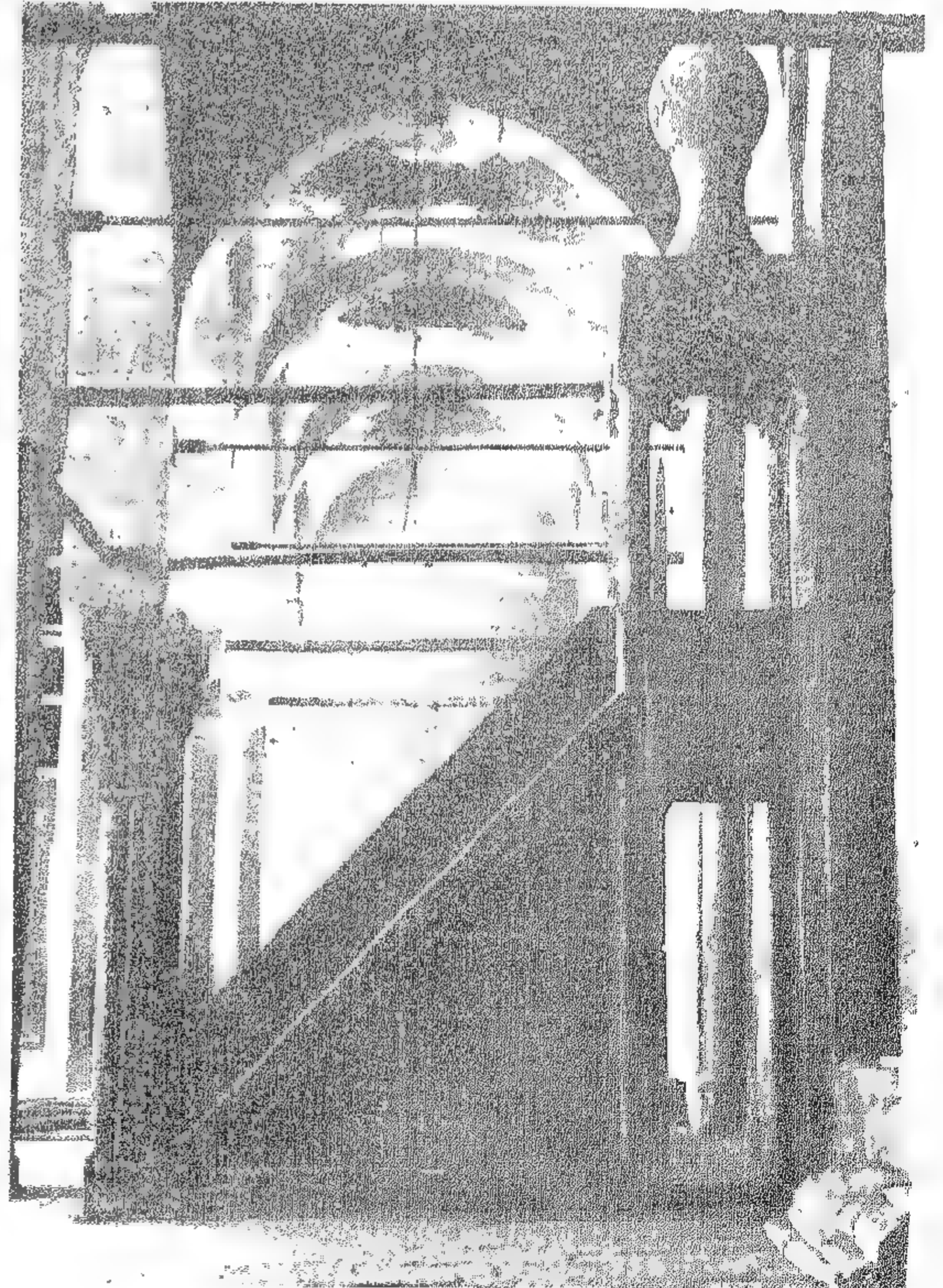
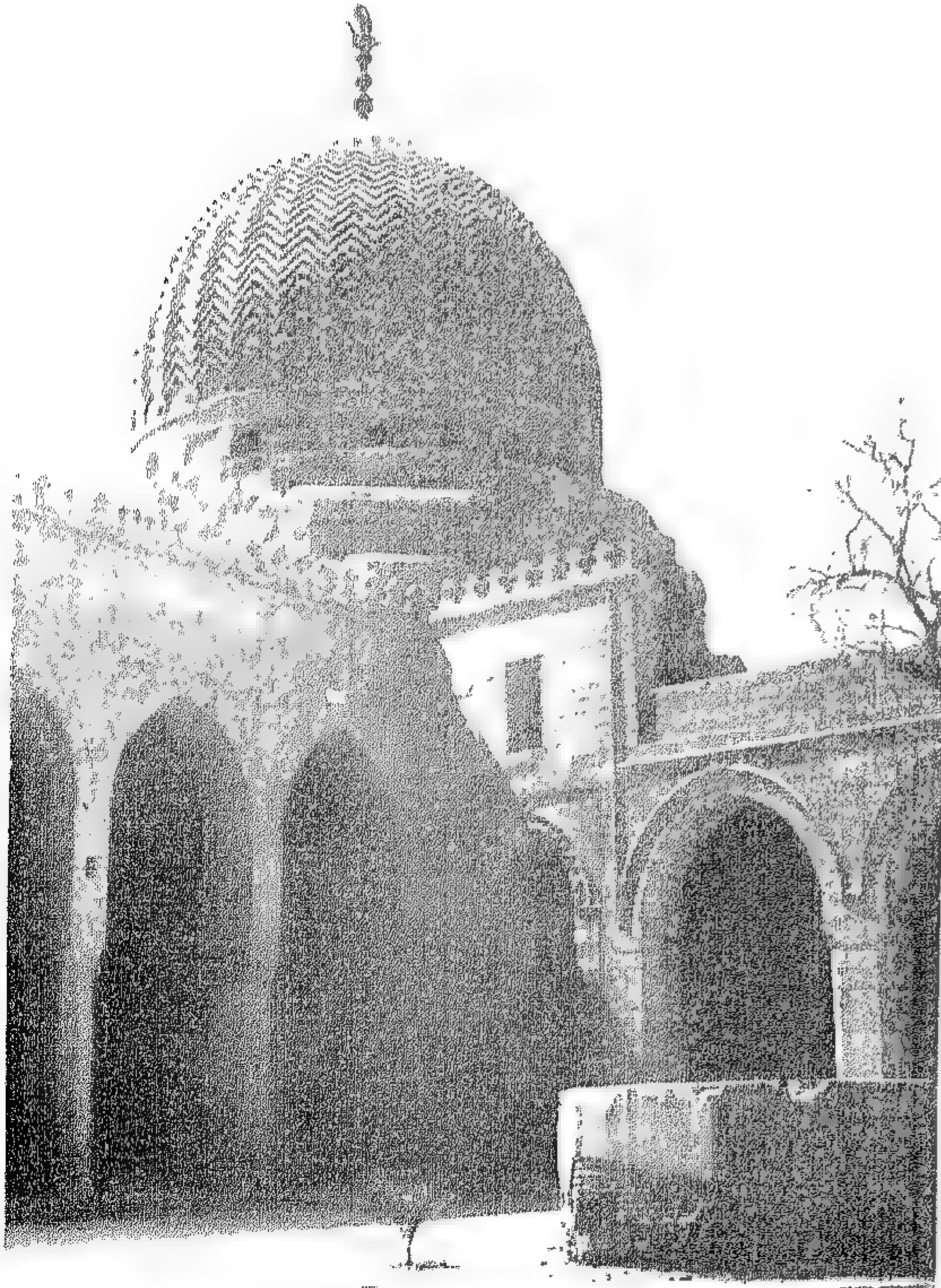
ويتسيز المسجد كذلك بمنبره الحجري البديع ذي النقوش المحفورة المتنوعة . وقد أمر بإنشائه السلطان قايتباي عام ١٤٨٣ . ويقع مدفن السلطان برقوق تحت القبة الشمالية في المكان الذي أوصى بأن يدفن فيه .

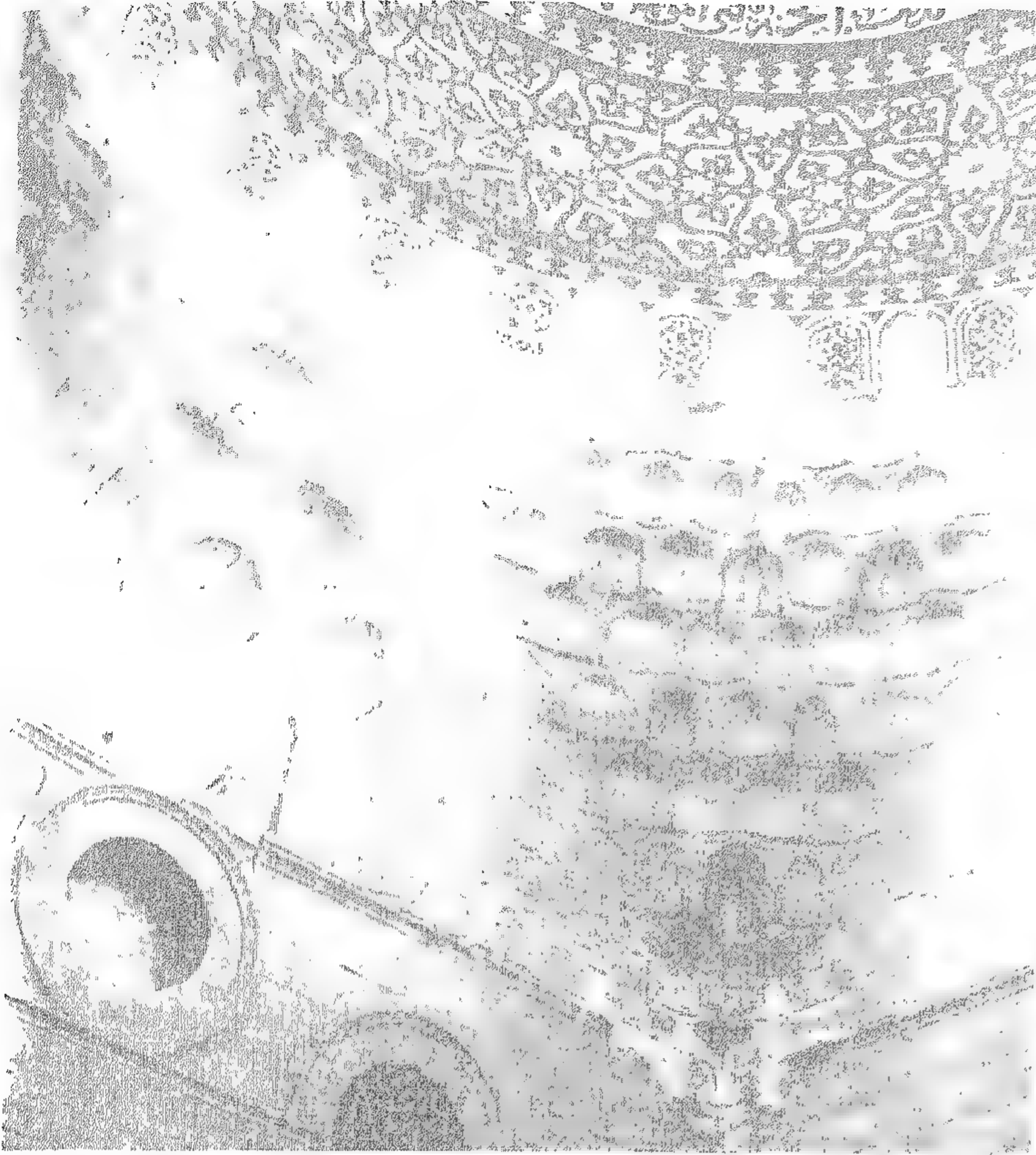
ولعل أبرز سمات المبنى هو التماثل والتراصف للذان حرص المعمارى أشد الحرص على تحقيقهما في أجزاء المبنى . فثمة منارتان متماثلتان بالوجهة الغربية . وبطرفيها سبيلان متماثلان يعوهم كُتابان متماثلان كذلك . وفي الواجهة الشرقية . تحقق هذا التماثل في القبتين الكبيرتين المتماثلتين فوق طرفي الواجهة . يزين كل منهما من الخارج خطوط بارزة محفورة في الحجر متعرجة على شكل رقى «٧» و«٨» مكررين . (لوحات ١٧٥ . ١٧٦ . ١٧٧ . ١٧٨ . ١٧٩ . ١٨٠ . وأشكال ٤٥ . ٤٦ . ٤٧) .

لوحة ١٧٦ - مسجد وخانقاه السلطان فرج بن برقوق بقرافة الممالك . المنبر الحجري النسب النטיפية وزخارف التوريقات المحفورة في البصلة التي تعلو المنبر . وقد اعتنى الفنان بمتصورة الإمام بتفريغ زخرفي يمثل زهرة الزنبق .

لوحة ١٧٧ - مسجد وخانقاه السلطان فرج بن برقوق بقرافة الممالك . وتبدو القبة بين إيوانين تربتها من الخارج خطوط بارزة محفورة في الحجر على شكل رقى ٧ . ٨ مكررين .

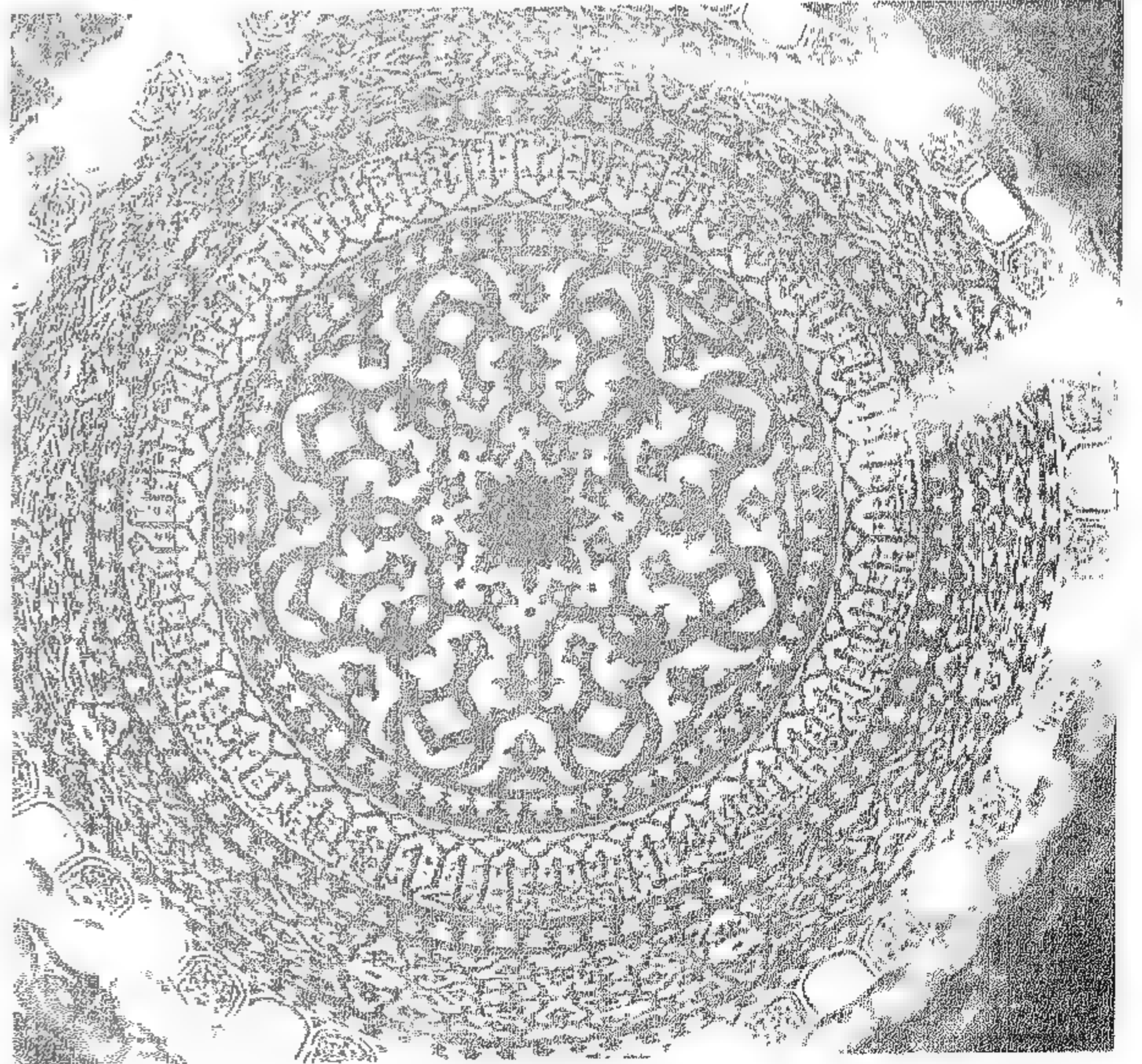
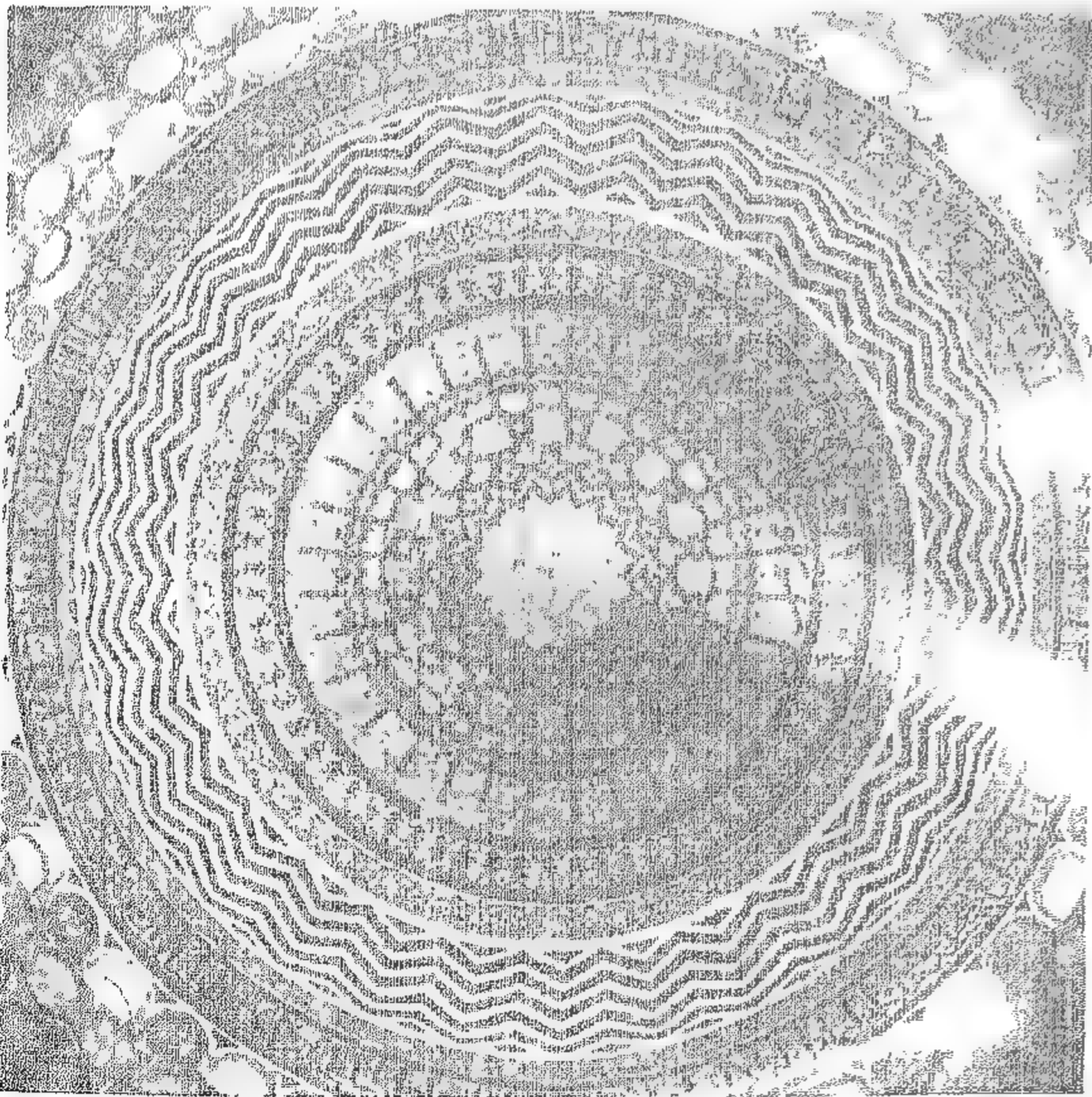
لوحة ١٧٨ - مسجد وخانقاه برقوق . تبين هذه لوحة روعة إدماج العمارة مع الزخرفة من حيث التشكيل والمقاييس والمساحات حتى في أدق التفاصيل . مثل الكرائيش المحددة لطراز الكتابة والكوى المستديرة . ويتجلى من كافة العناصر المشتركة في هذا التكوين مدى امتلاك المعمارى لخاصية الفن المعمارى الكبير : من طراز الكتابة تعلوه صفوف الكوى المستديرة ومقرنصات العناصر تنوسطها فتحات النوافذ . تعلوها شبابيك القبة ثم القبة نفسها .





لوحة ١٧٩ - القبة الجنوبية من الداخل بمسجد
وخانقاه برقوق بقرافة المماليك . ونلمس في نقوشها
التزاوج بين الكتابة الخطية الجميلة والتوريقات
الزخرفية البديعة في حلقات تفصل بينها أفاريز دائرية
من الشرافات وكأن كلا منها يتطلع إلى ما يعلوها من
سماء حتى تصل عين الرائي إلى مركز الدائرة التي
توسط القبة وكأنها مركز الكون .

لوحة ١٨٠ - القبة الشمالية من الداخل بمسجد
وخانقاه برقوق بقرافة المماليك وتعلو ضريح السلطان
برقوق . وتشد أنظارنا التنوعات العديدة التي اشتملت
عليها الزخارف التي تربط بين الكتابة الخطية
والأشكال الزخرفية الهندسية . ترى هل ثمة اتفاق بين
المصور الذي زخرف هذه القبة من الداخل والنحات
الذي نحت سطح القبة الخارجي بأشكال رقمي ٧ ، ٨
مما يوحي بفكرة شفافية القبة أم هو محض صدفة
واتفاق ؟



أنشأ هذا المسجد السلطان الطاهر أبو سعيد فرج بن برقوق أول من حكم مصر من المماليك الجراكسة .

وبنى المسجد وفق النظام المعمارى الذى كان سائداً فى ذلك الوقت وهو البناء على خطوط متعامدة ، ويتكون من صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات ، أهمها إيوان القبلة ، ثم الضريح . ولقد بذل القائم على بناء المسجد قدراً كبيراً من المهارة الهندسية والفنية أضفت على المسجد رونقاً بديعاً .

ويقع مدخل المسجد فى الواجهة الجنوبية تزينا المقرنصات والرخام المطعم فى الحجارة ، وإفريز من التوريقات . وعلى امتداد الواجهة طراز بالحفر بالخط النسخ باسم الملك برقوق وبتاريخ الانتهاء من بناء المسجد سنة ١٣٩٠ م . وترتفع منارة المسجد الضخمة المثلثة الشكل فى الركن الشمالى من المدخل القائم فى الجهة الجنوبية منه ، وهى على ثلاث مستويات ، أدناها وأعلاها من الحجر الظاهر ، وأوسطها مكسوة بزخارف رخامية بديعة . وإلى جانب المنارة قبة بسيطة تحيط بها من أسفل ثلاثة صفوف من المقرنصات . أما أبواب المسجد فقد كسيت مصاريعها بصفائح النحاس التى زخرفت بتقاسيم هندسية تماثل أبواب مسجد السلطان حسن وقلاوون وغيرهما .

وكانت الشبايك فى عصر المماليك تصنع من الجص المفرغ ، غير أن مهندس مسجد فرج بن برقوق زود الدخولات التى تعلوها مقرنصات الواجهة بصفين من الشبايك . صنع العلوى منهما من الخشب المنجور .

وفى صحن المسجد فسقية تعلوها قبة محمولة على أعمدة رخامية . ويكتسى قاعها بالرخام الأبيض تحليه أشرطة ودوائر من الرخام الأسود تتلائم تراكيبيها مع زخرفة قبة المسجد المشيدة من الحجر المنقوش . وصحن المسجد مسقوف تعلو وسطه شخشيخة للإضاءة والتهوية . ويحيط بالصحن أربعة إيوانات تقوم على أربعة عقود ، أكبرها إيوان القبلة . وتناولت أيدي الفنانين المهرة أسقف الإيوانات بالنقش الملون المذهب يختلط فيها الأبيض الذى يتعانق معه الأزرق والأحمر فى تجانس وتمازج يشد الأنظار .

ويحمل إيوان القبلة القبة المزخرفة من الداخل ، وتكسو حوائطه وزرة من ألواح الرخام الملون تعلوها طراز باسم منشئ المسجد وألقابه وبعض الآيات القرآنية والأدعية . وتصطف الشبايك فى أعلى جدران الإيوانات ، وكذلك فى أعلى قاعدة القبة وكلها من الجص المشغول يملاً الزجاج الملون فراغاته ، كما يغشى الرخام الملون أرض المسجد كلها بإيواناته وصحنه (لوحات ١٨١ : ١٨٢ ، ١٨٣ وأشكال ٤٨ ، ٤٩) .



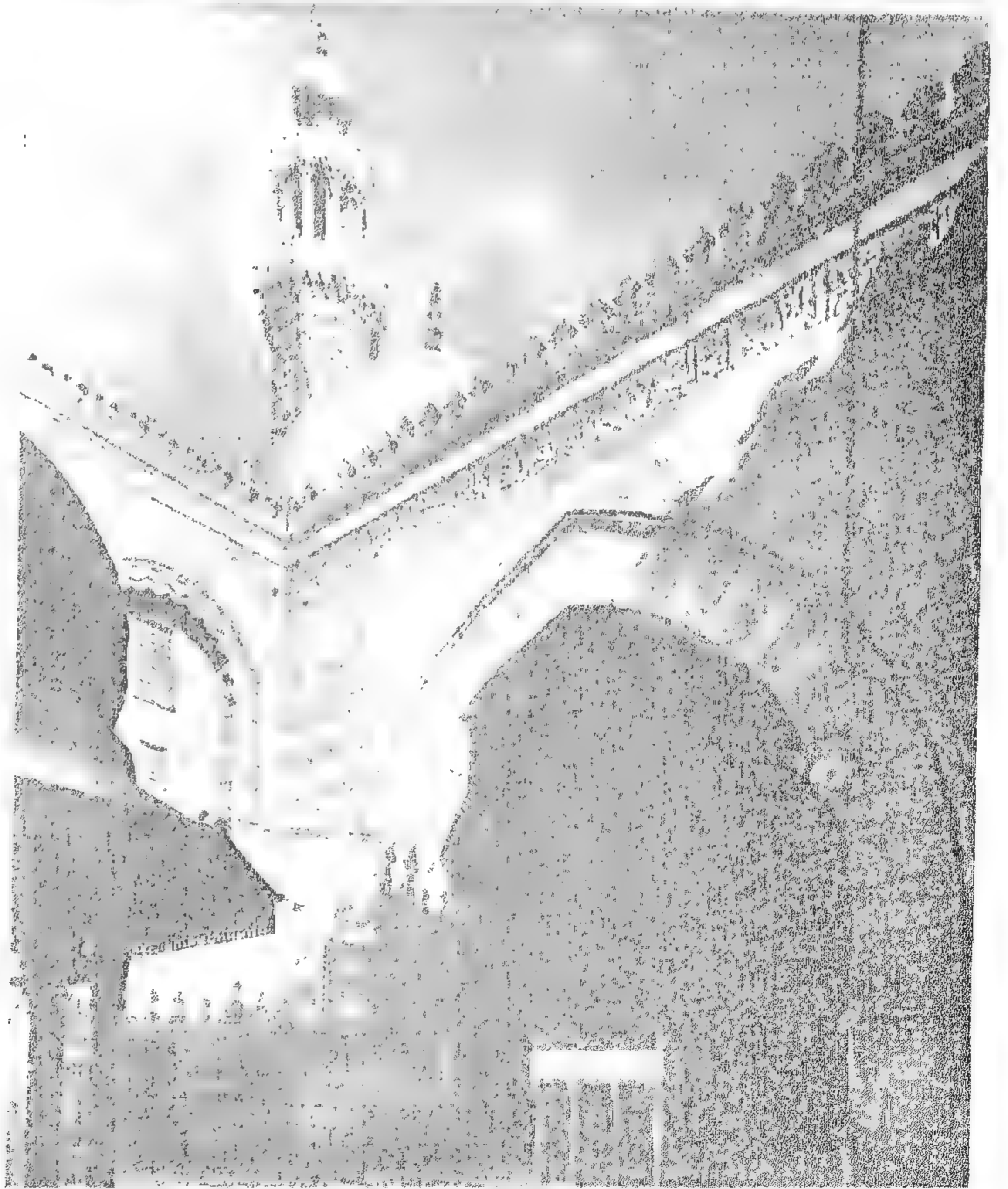


لوحة ١٨١ - مسجد فرج بن برقوق ومدرسته
-لنحاسين. لوحة محفورة عن روبرت هاي .

لوحة ١٨٢ - مسجد السلطان فرج بن برقوق
ومدرسته بالنحاسين . ويبدو صفًا الشبايك الموجودة
في الدخولات . والعليا منها من الخشب المنجور .
ونشهد المثانة بمستوياتها الثلاثة ، كسيت أسطح
المستوى الأوسط منها بزخارف رخامية على شكل
دوائر متداخلة في نسق أخاذ على حين بنى المستويان
الأعلى والأدنى بالحجر الظاهر .

لوحة ١٨٣ - صحن مسجد فرج بن برقوق ومدرسته
بالنحاسين وتبدو فيه إلى اليسار فسقية تحت قبة ترمز
إلى السماء تحملها ثمانية أعمدة رخامية ، وتنسبط
أرضية الصحن المكشوف بتكويناتها الزخرفية الهندسية
القائنة من الرخام الملون ، بينا ينهض عقد إيوان القبلة
المذهب بصنجاته المتبادلة الألوان يعلوها طراز بالخط
الثلاث لآيات قرآنية ، ويتوج جدار الصحن شرافات
زنبقية . كذلك تبدو قبة المسجد التي تتميز بالبساطة
وإلى جوارها المثانة ذات المستويات الثلاث التي
تشمخ إلى السماء مستجدية الرحمة لتبهط إلى عباد
الله المؤمنين بواسطة الصحن .

والملاحظ أن اتساع إيوان القبلة يجعلنا نحس بأن
العقد خفيض بالقياس إلى ارتفاعه ، غير أن المعارى
لو كان قد رفع العقد أكثر من ذلك بحيث يأخذ نسب
مرتفعة لاضطر إلى الهوض بكل المبنى فيرتفع به إلى
منسوب عال قد يخرج به عن التصميم العام .



أنشأ هذا المسجد الملك الأشرف أبو النصر قايتباي المملوكي الذي كان شديد الاهتمام بالعمارة والبناء فازدهرت في عهده العمارة الإسلامية ازدهاراً عظيماً ، فلم تقتصر منشآت قايتباي على الخيري منها فحسب كالأسبلة وأحواض سقى الدواب والخانقاوات والوكالات ، بل أنشأ أيضاً طابيتين إحداهما في رشيد والأخرى بالإسكندرية (لوحة ١٧٥) ، وكان قد عهد بينهما إلى مهندس ألماني غير أن طرازهما المعماري جاء محاكياً لما عرف في جنوب إيطاليا ، كما عني بتجديد وترميم الكثير من العمارات التي أنشأها أسلافه ولقد أكثر من بناء المساجد ، فله في القاهرة وحدها ثلاثة مساجد أحدها بالروضة وآخر بقلعة الكيش ، وهو الذي يضم ضريحه في قراة الممالك والتي أطلق عليها قراة قايتباي . كذلك شيد منشآت عدة خارج القاهرة منها مساجده في مدينة الفيوم وغزة ومنها القناطر التي أقامها قرب سقارة .

ويعد مسجد قايتباي بالقراة من أشهر مساجدها وأفخمها على الإطلاق ، كما يعد نموذجاً فذاً لفن العمارة المملوكي . والمشاهد لهذا المسجد لا يملك مشاعره إعجاباً بجمال التصميم وتناسق النسب ودقة الصنعة وروعة النقش وبديع الزخارف ، ولم يضم المسجد ضريحاً فحسب بل ضم كذلك سبيلاً ومدرسة . وقد نسق المعماري كافة هذه المنشآت المتباينة الوظائف في نظام هندسي فني رائع ، ووزعها توزيعاً أضفى على المسجد رونقاً وجمالاً ساحراً ، مع الاحتفاظ بالوحدة في التصميم ، فجاء السبيل والكتاب « المدرسة » ومدخل المسجد على يسار الواجهة ، أما المنارة التي لا ضرب لها جمالاً وروعة بين المآذن في العصر المملوكي فعلى يمينها . وتوجت القبة مؤخره البناء ، وزينت الواجهة بالزخارف والأحجار المنقوشة .

وقد شيد المسجد على غرار المدارس ذات التخطيط المتعامد ، إذ يتكون من صحن مسقوف تتوسطه شخشيخة وتطل عليه أربعة إيوانات متقابلة من خلال عقود أربعة . وقد راعى مهندس المسجد أن يكون إيوان القبلة هو أكبر الإيوانات ، يليه الإيوان المقابل له [الإيوان الغربى] ويفوق الإيوانين الشمالى والجنوبى حجماً . وجعل عقود من الحجر الأبيض والأحمر في نظام زخرفى رائع ، ثم كسا الإيوانات الثلاث بأسقف خشبية . واكتست جدران إيوان القبلة بالواح الرخام الملون ، وهو ينقسم إلى ثلاثة أروقة أوسطها مغطى بسقف مستو نقش بزخارف مذهبة جميلة ، ويتوسط الإيوان محراب من الرخام المطعم بفصوص الصدف ، وأرضيته بالرخام الملون .

ولما كان المسجد قد بنى ليكون ضريحاً أيضاً فإن الإتقان والإبداع في تزويق إيوان القبلة قد ماثلها ما جاء من الإبداع والإتقان في الضريح الذي اكتست جدرانه بوزرة

لوحة ١٨٤ - طابية قايتباي بالإسكندرية [لوحة محفورة عن كتاب « وصف مصر »] .

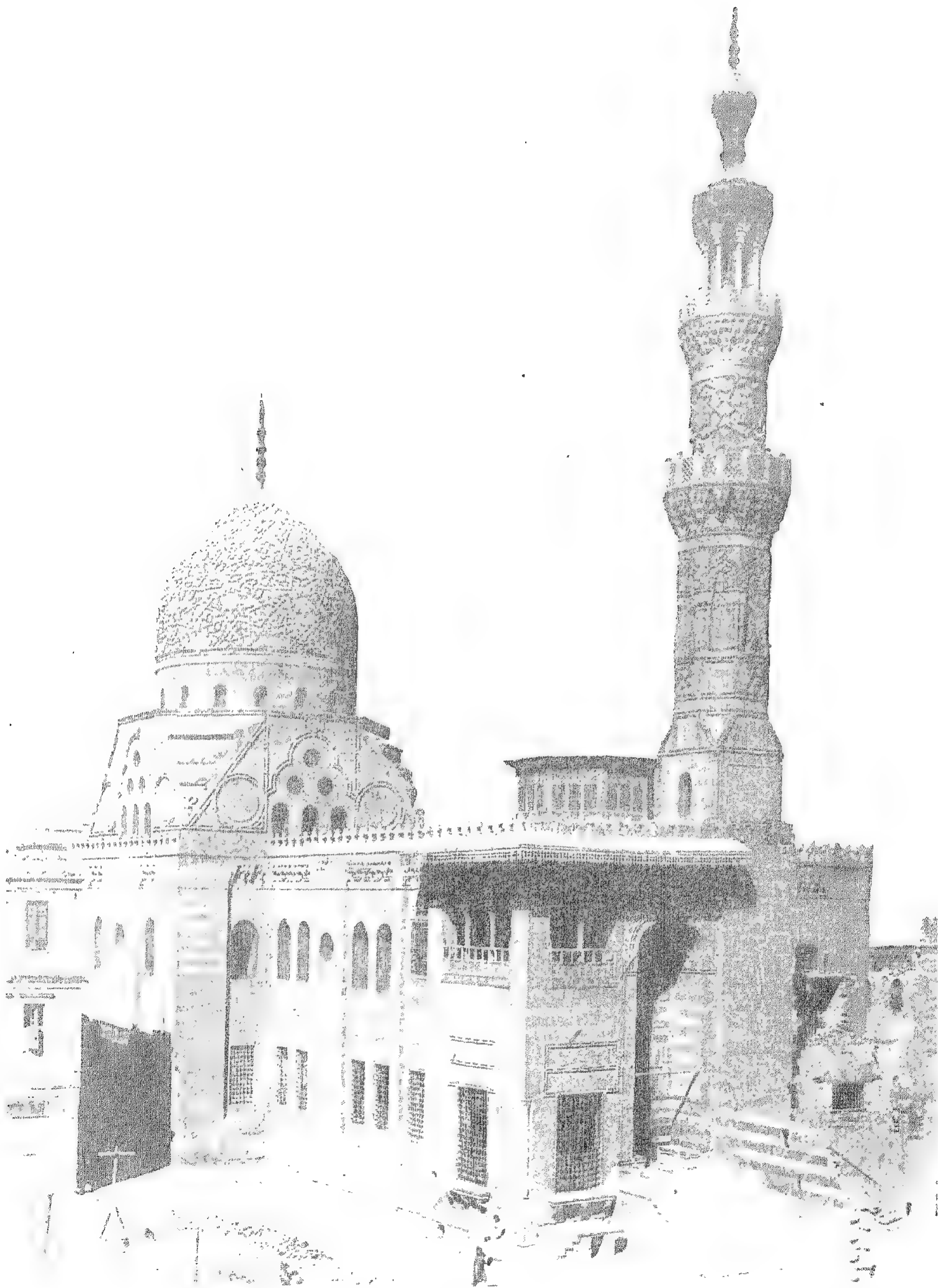
لوحة ١٨٥ - مسجد وضريح قايتباي بقراة الممالك الوجيهة الشمالية الشرقية ، ويشد أنظارنا النغمين الزخرفيين المتزاوجين المتلاحقين كالقوة الموسيقية فوق السطح الخارجى للقبة ، أحدهما هندسى مستقيم الخطوط والآخر نباتى محور . وكلاهما في صعودهما نحو القمة يخضع لتحولات تختصر العناصر الزخرفية بطريقة عبقرية نادرة حتى تستوعبها القمة الضيقة للقبة في سلاسة طبيعية دون افتعال ، وهذا مثل آخر من أمثلة تحقيق مبدأ الوحدة مع التنوع في العمارة الإسلامية . على حين تشمخ المثلثة كفائدة فائنة اكتست بالمزيد من الثياب المطرزة ، وإن لم يؤثر هذا الغلو في الزينة على روعة تكوينها العام الذى تتناقص طبقاته في الارتفاع بحيث تسبغ الحركة في الإحساس بها وهى ترقى صوب السماء ، وتبدو الحيلة التى لجأ إليها المعماري في كسوة منطقة الانتقال من المربع إلى المثلث الذى يحمل القبة بطريقة ارتقى بها من الناحية الإنشائية إلى التعبير الفنى في التكوين المعماري .

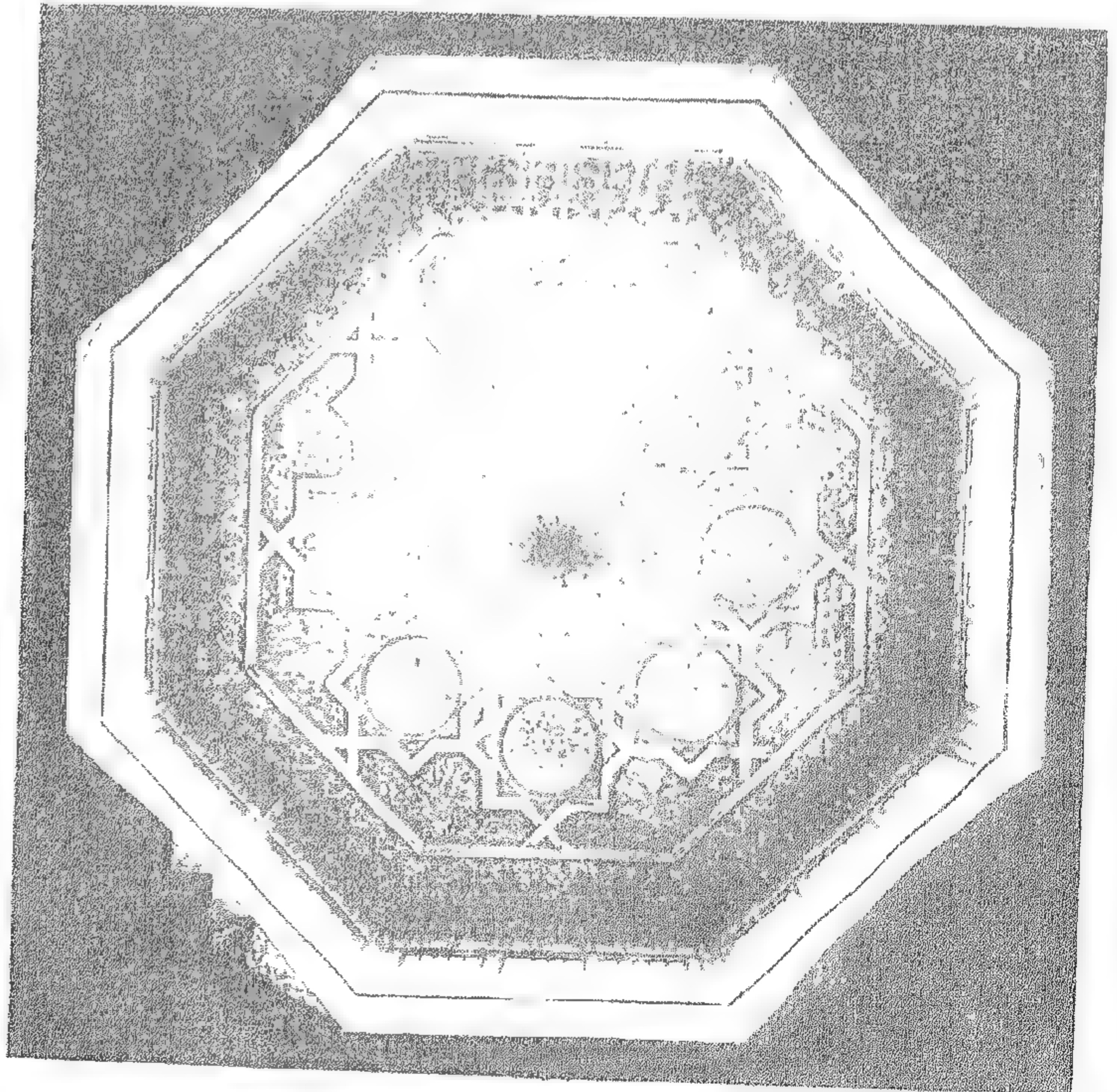
من الرخام الملون الجذاب . وكذلك المحراب فقد أقيم من الرخام الملون . كما زينت مقرنصات الضريح المتدلية من الأركان بنقوش رائعة ، تنفتح في أعناقها شبابيك من الجص المفرغ ملئت فراغاته بالزجاج الملون ، ثم أحيطت تلك الشبابيك الرائعة فنًا وإبداعاً بنقوش مذهبة .

إن هذا البناء ينتقل بنا من الطابع الصارم لمباني العصور السالفة إلى أسلوب جديد نابض بالحياة والبهجة وكأنه عالم شاعري من الخيال الخصب تراقص فيه الألوان الزاهية الملتفة بالسحر والرشاقة . ونحن لا نملك إلا الاستسلام للمتعة التي تشيعها إبداعات هؤلاء الفنانين ، وللإحساس بأن ثمة وشائج وثيقة قديمة تربط بيننا وبينهم .

وبالمقابلة بين مسجدي برقوق وقايتباي نلمس مفارقة كبيرة . بين البساطة التي تخلب اللب في البناء الأول ، وبين الغلو في الزخرفة الرهيفة الذي يسود المبنى الثاني . وعلى حين يتميز جامع برقوق بقبابه الحجرية ذات الزخارف المتعرجة المبسطة والتي أنشئت لأول مرة في القاهرة ، يشتمل السطح الخارجي لقبة قايتباي على نغمين زخرفيين متزاوجين متلاحقين أحدهما هندسي نجمي مستقيم الخطوط والآخر نباتي محوّر ، وفي صعودهما نحو القمة تجرى التحولات التي تختصر العناصر الزخرفية بطريقة عبقرية حتى تستوعبها القمة الضيقة للقبة في سلسلة طبيعية دون تكلف أو افتعال . وهذا مثال رائع من أمثلة تحقيق مبدأ الوحدة مع التنوع الذي عرضنا له عند تناول القيم الجمالية في العمارة الإسلامية . وتلفتنا في جامع قايتباي كسوات الرخام الملون التي تكاد تغطي البناء كله ، والحشوات الدقيقة من الزخارف الهندسية التي تكسو الواجهة ، والسقف الخشبي الثيّه بلون الذهب ، والذي هو أقرب إلى زخارف البيوت الخاصة في ذلك الوقت منه إلى سقوف أضرحة الموتى (لوحات ١٢٥ ز ، ط ١٨٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨) .







لوحة ١٨٦ - مسجد وضريح السلطان قايتباي، من الداخل. الإيوان الغربي بمقده الذي يطل على الصحن المكشوف.

لوحة ١٨٧ - سقف «شخشيخة» مسجد قايتباي ويتميز بنقوشه الزخرفية الهندسية والنباتية، وتقوم على فكرة الثمن الممتد في كافة العناصر Expanding Octagon لتنتهي بالثمن الأكبر المحيط بالشخشيخة.



مسجد قجماس الإسحاقى

أقامه فى القاهرة سنة ١٤٨١ أحد أمراء المماليك الجراكسة وكان يتولى وظيفة العناية
 بجيلى السلطان قايتباى وهى الوظيفة التى يحمل شاغلها لقب «أمير خور». ويؤلف المسجد
 مثل سائر مساجد ذلك العصر جزءاً من مجموعة بنائية متكاملة ، عمد المعمارى إلى أن ينشر
 عناصرها ويبسطها فى توحيدها بحيث تقع عليها جميعاً عين الرائي لحظة ينظر إلى المبنى من
 الخارج . ويشمل هذا المسجد كافة الخصائص التى تميز أجمل نماذج العمارة فى عصر
 قايتباى ، فعلى حين اكتست أرضية الضريح بالرخام وغُطيت جدران الإيوان بحشوات
 رخامية ، شُيد الداخل بالحجر المنقوش . وللغناء المغطى سقف منقوش مذهب تتوسط
 مساحته شخشيخة . وللمسجد أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ثم الإيوان المقابل له .
 وتكسو حوائط إيوان القبلة وزرة رخامية مرتفعة يتوسطها محراب من الرخام الملون ،
 ويلى المحراب منبر خشبي رائع يمثل أرقى مستويات النجارة العربية . وإلى يمين مدخل
 المسجد منارة ذات ثلاثة طوابق ، أولها مشمن ، وثانيها أسطوانى ، وثالثها أعمدة رخامية
 تستند إليها الخوذة .

لوحة ١٨٨ - قبتا قلاوون وقايتباى

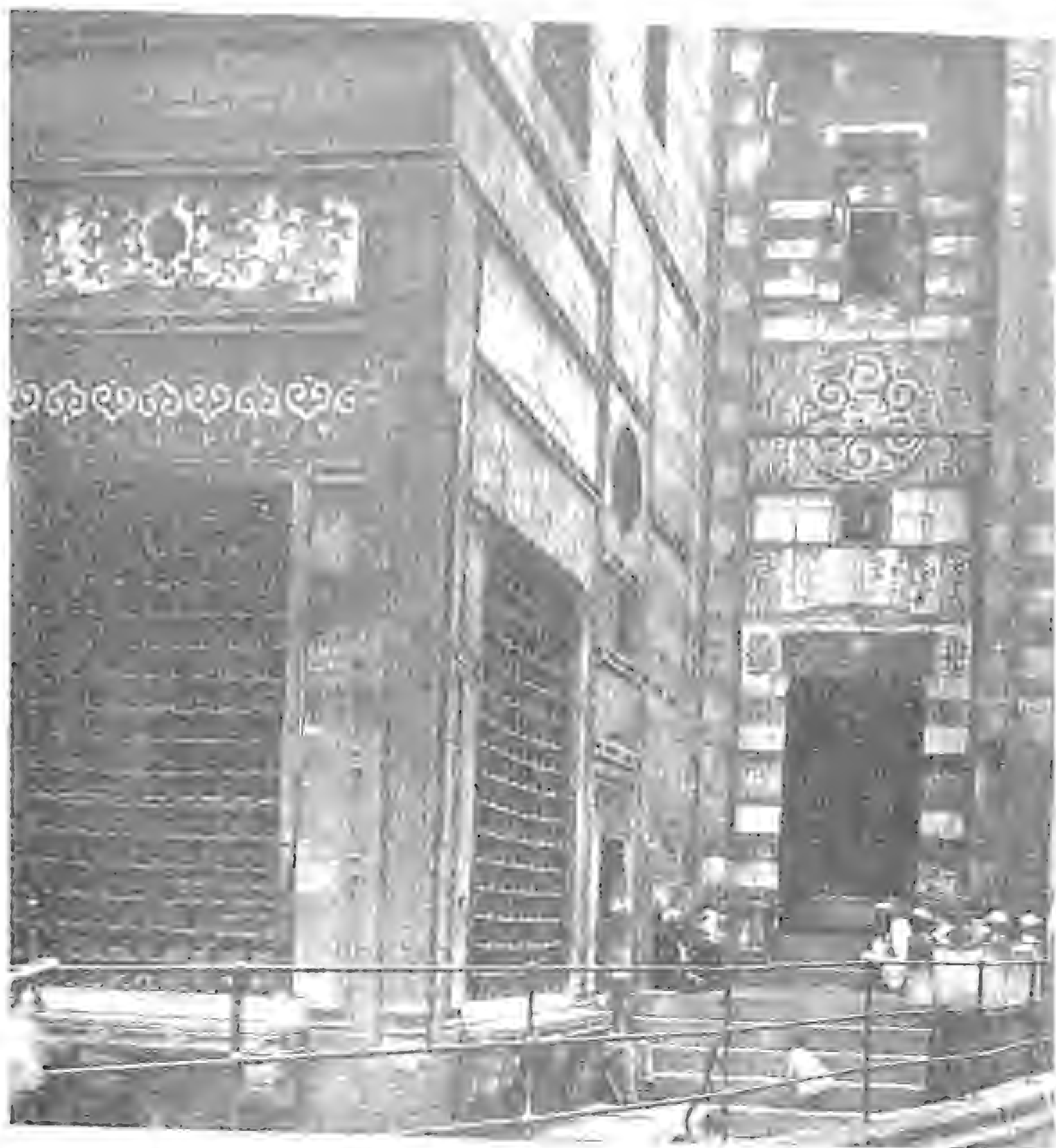
« أنا المعمارى المبدع ،

زمام الروح والقلب فى يدي .

أنا وحدى أطوع الحجر

فأحبله . . صمتا وسكينة »

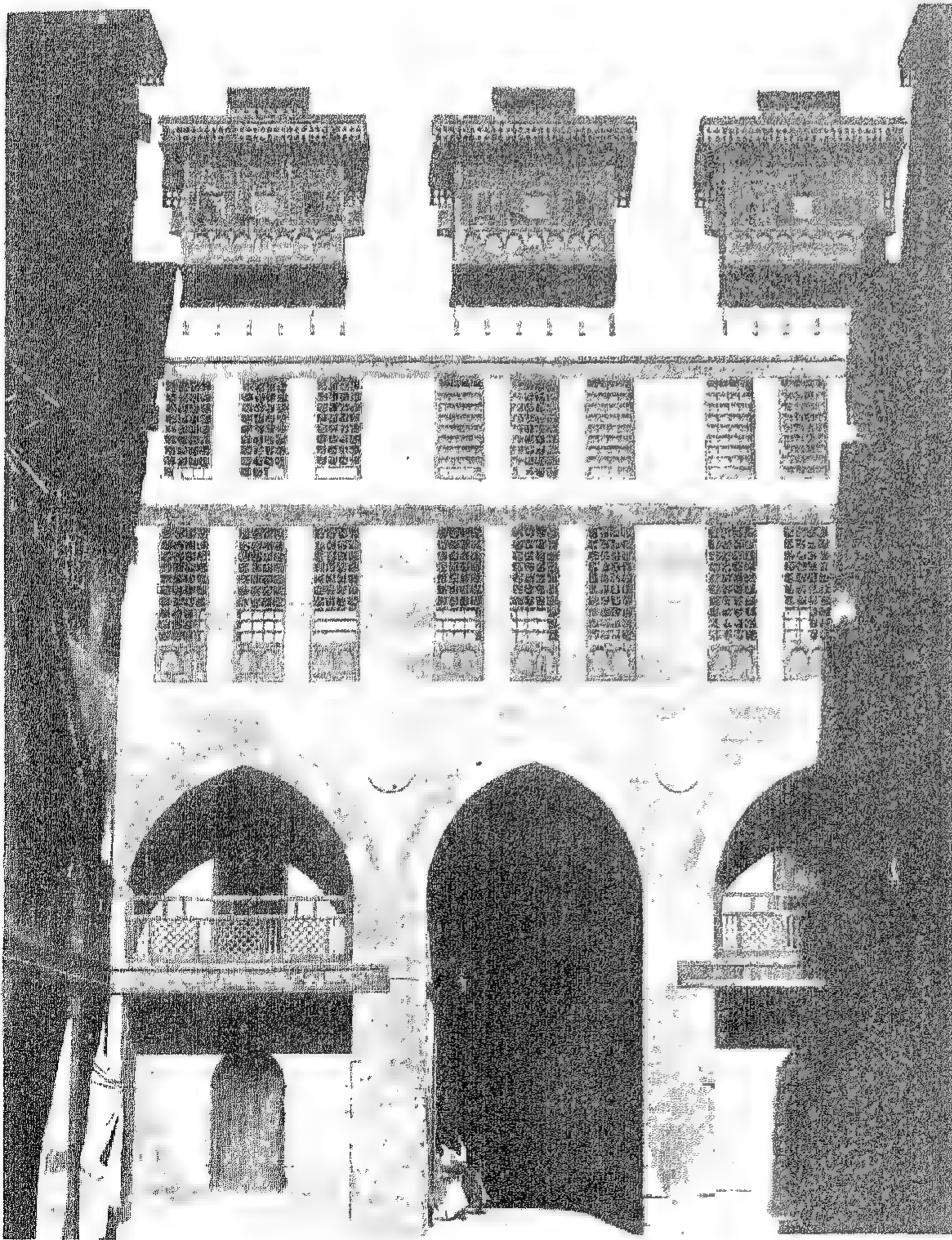
أنطوان ده سانت إكسويرى



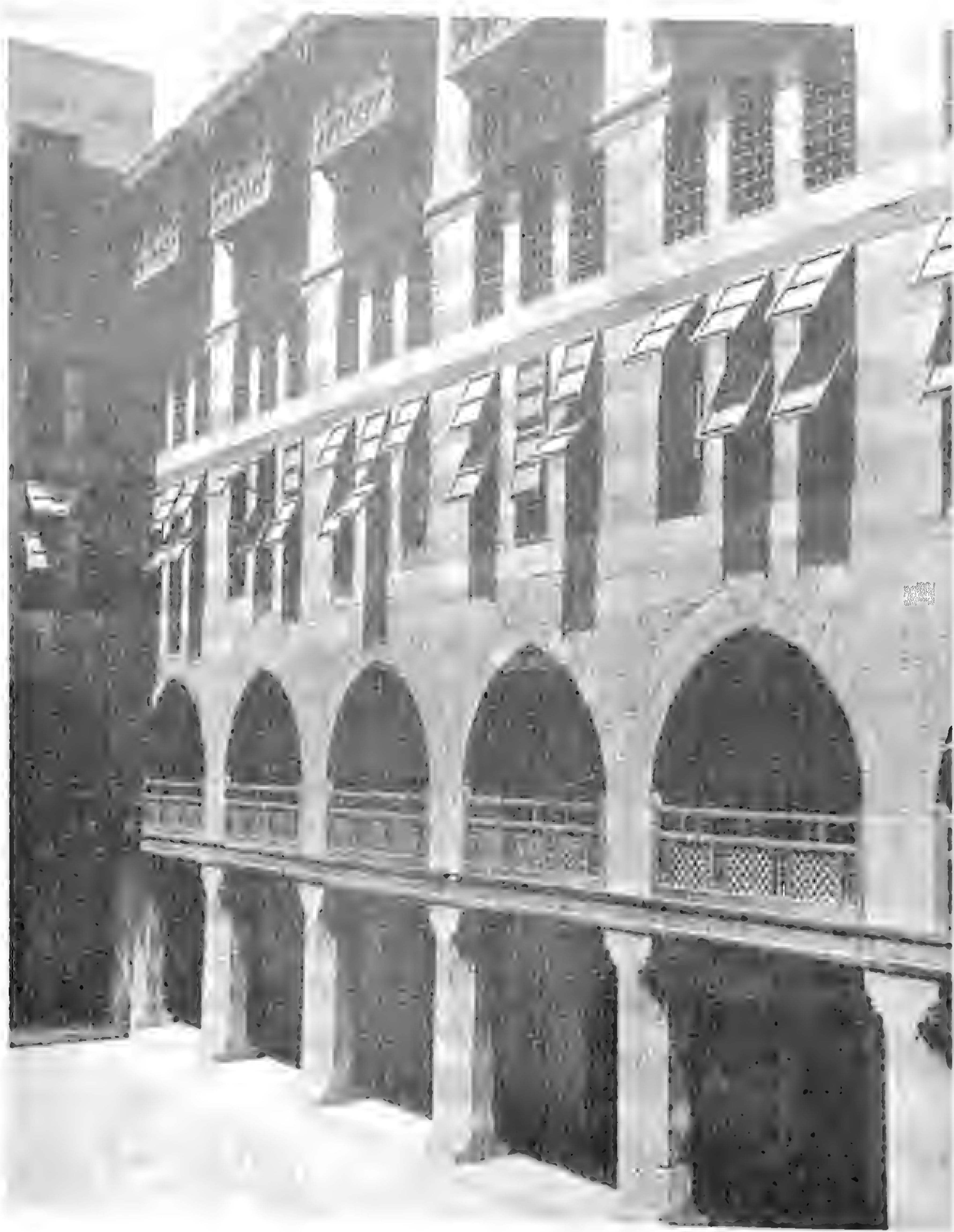
والقبة التي تعلو الضريح بسيطة التكوين من الخارج على عكس مثيلاتها في ذلك العصر. وتعلو الحوائط تحت القبة نوافذ من الجص المفرغ المحلى بالزجاج الملون ، وقد غطى باب المسجد بطبقة من النحاس المنقوش (لوحة ١٨٩ ، شكل ٥٠ ، ٥١) .

لوحة ١٨٩ - مدخل مسجد قنساس الإسحاق .
ويبدو فيه السبيل (الدرب الأحمر)

شيدت فى القاهرة حوالى عام ١٥٠٠ ، وهى جزء من مجموعة مبان أنشأها السلطان قنصوه الغورى آخر سلاطين المماليك فى مصر .
وتعد نموذجاً كاملاً لما كانت عليه الخانات داخل المدن فى عصر المماليك الجراكسة .
ويواجهها المبنى بالحجر ثلاثة أبواب ، أولها باب كبير مربع على هيئة عقد عميق التجويف تكتنفه جلستان . ويفضى هذا الباب إلى دهليز به مصطبتان متقابلتان بإزاء أحدهما مزيرة . ويشكل سقف الدهليز قبةً متقاطعةً . ويؤدى هذا الدهليز إلى صحن مكشوف مبلط بالحجر . تتوسطه فسقية مربعة للوضوء . وبه مسجد صغير وحظيرة الدواب .



لوحة ١٩٠ - وكالة الغورى بالقاهرة . وجهة المدخل
المطلّة على الصحن
لوحة ١٩١ - وكالة الغورى . وجهة الصحن
الجانبية ، وتبدو فيها أعمدة وعقود الدورين الأرضي
والأول ، تعلوها المساكن الثلاثية الأدوار
« تريلكس » .



ويؤدي الباب الثاني إلى المصبغة ، على حين يؤدي الباب الثالث في نهاية الوجهية إلى سلم يصل إلى جناح السكنى .

وتطل على هذا الصحن خمس وخمسون حجرة بالدورين الأرضى والأول ، منها ست وعشرون بالدور الأرضى وتسعة وعشرون بالدور الذى يعلوه . وأمام حجرات الدور الأرضى بسطة مسقوفة ذات أعمدة مثمثة تعلوها طرقة بالدور الأول ذات عقود مدببة ترتكز على الأعمدة المثمثة بحيث يتكامل كل عقد مع فتحة العمودين بأسفله ، غير أنه يفصل بين العقود والأعمدة الحاملة لها شريط من الخشب لا مبرر له من الناحية الجمالية . ويعلو الدور الأول الغرف المخصصة للمعيشة ، وكل منها سكن خاص يشتمل على إيوان ودرقاعة ومناقع موزعة على ثلاثة أدوار خصص أعلاها للنوم ، وبكل منها مشربية جميلة تطل على الصحن . وهو تصميم يدعو إلى الإعجاب لما تضمنه من ابتكار على خلاف العرف المتبع في الخانات التى اقتصرت أماكن السكنى فيها على دورين . وثمة مسكن واحد فحسب يختلف عن هذا النظام فوق المدخل يشمل إيوانين ودرقاعة وخزانة .

وهكذا يتكون المبنى من خمسة طوابق نُسِّقَتْ واجهاتها المطلّة على الصحن في تصميم معمارى رائع ، فقد شيدت قاعدة البناء من الحجر بالعقود التى تشمل الدورين الأرضى والأول : والتى كانت تستخدم مخازن ومكاتب لعقد الصفقات ، حاملة الجزء السكنى الذى يتميز بالركة المتناحية بفتحات نوافذه المغطاة بالخشب المخروط فى الدورين الثالث والرابع ، ويتّوج البناء كله المشربيات الجميلة المطلّة من الدور الخامس . وبمدخل الوكالة مقرنصات بديعة وزخارف ، وله ركنان يحملان شعار السلطان مؤسس البناء . وتتظم الوجهية ثلاثة أدوار من النوافذ المصفوفة بينها نافذة وهمية مصمتة . ولوكالة الغورى أهمية معمارية تتمثل في تفرّدها دون جميع مباني العصر المملوكى التى اشتهرت باستخدام الخشب المحفور المنقوش فى الزخارف أكثر من استخدامها الحجر بأنها استغنت عن كل أنواع الزخرفة بمدخلها الجليل المهيّب . وتطابق الوكالة بوضعها الحالى ما جاء بحجة الوقف تماماً (لوحات ١٩٠ ، ١٩١) .

مسجد محمد علي بالقلعة
(١٨٣٠ - ١٨٤٨)



لوحة ١٩٢ - مسجد محمد علي بالقلعة

لوحة ١٩٣ - مسجد محمد علي بالقلعة ، لقطة ليلية

أحد عرش شمس وحمود



شيدته محمد علي باشا فوق أطلال مبان قديمة من عهد المماليك على نسق المساجد العثمانية في استنبول ، وتخطيطه مربع ، تعلوه وتغطيه قبة ضخمة ^(٩٤) تستند إلى أربعة عقود كبيرة ، ترتكز بدورها على أربع دعائم ضخمة . وتحيط بالقبة من جوانبها الأربعة أنصاف قباب ، كما تغطي أركان المسجد أربع قباب صغيرة ، وقد زين باطن القبة الكبرى بنقوش ملونة ومذهبة تمثل مناظر طبيعية .

وعلى طرفي الوجهية الغربية للبناء تقوم منارتان رشيقتان أسطوانيتا الشكل على وفق المآذن التركية الصاروخية ، وترتفع كل منها اثنين وثمانين متراً .

وللمسجد أبواب ثلاثة ، يؤدي القائم في وجهيته الغربية إلى الصحن الذي يكسو جدرانته رخام المرمر ، وتحيط به أروقة أربعة عقودها وأعمدتها من المرمر كذلك . وتتوسط الميضاة الصحن المكشوف ، تعلوها قبة تحملها أعمدة أربعة (لوحات ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ وشكل ٥٢ ، ٥٣) .



لوحة ١٩٤ - مسجد محمد علي بالقاهرة . الأروقة
المحيطة بالصحن المكشوف .
لوحة ١٩٥ - مسجد محمد علي بالقاهرة . تهجين
زخارف الباروك بالعناصر الإسلامية في أسقف مسجد
محمد علي المقبة .



قصر الحمراء بغرناطة

كانت غرناطة عاصمة الأمير محمد بن الأحمر عام ١٢٣٨ م وقد ظلت محتفظة باستقلالها برغم تبعيتها لقشتالة في الوقت الذي منيت فيه الممالك الإسلامية المجاورة بالهزائم طوال مائتين وخمسين عاماً . وقد شيد الأمير محمد قصره المنيف المعروف بالحمراء فوق القصبه التي تحتل تلاً شديد الانحدار يطل على المدينة ، ظل العمل يجري فيه حتى سقوط غرناطة عام ١٤٩٢ .

وعلى الرغم من هدم بعض أجزائه من أجل تشييد قصر كارلوس الخامس على طراز عصر النهضة [الذي تهدم هو الآخر] فإن أطلال جناح المعيشة والمقر الملكي والثكنات والحظائر والمساجد والمدارس والحمامات والمقابر بجداول نهر دارو التي تتخلل هذه الأطلال ومنظر الجبال المكسوة بالجليد المشرفة عليها والتي يتوسطها حوض النهر الخصيب ، كل ذلك قد جعل من قصر الحمراء واحداً من أشهر القصور الملكية الإسلامية .

ولم يتم تشييد هذا القصر وفقاً لتخطيط وُضع مسبقاً بل جاء نتيجة إضافات متتالية استمرت ما يقرب من مائتين وخمسين سنة ، كان القصر خلالها مستخدماً غير مهجور .

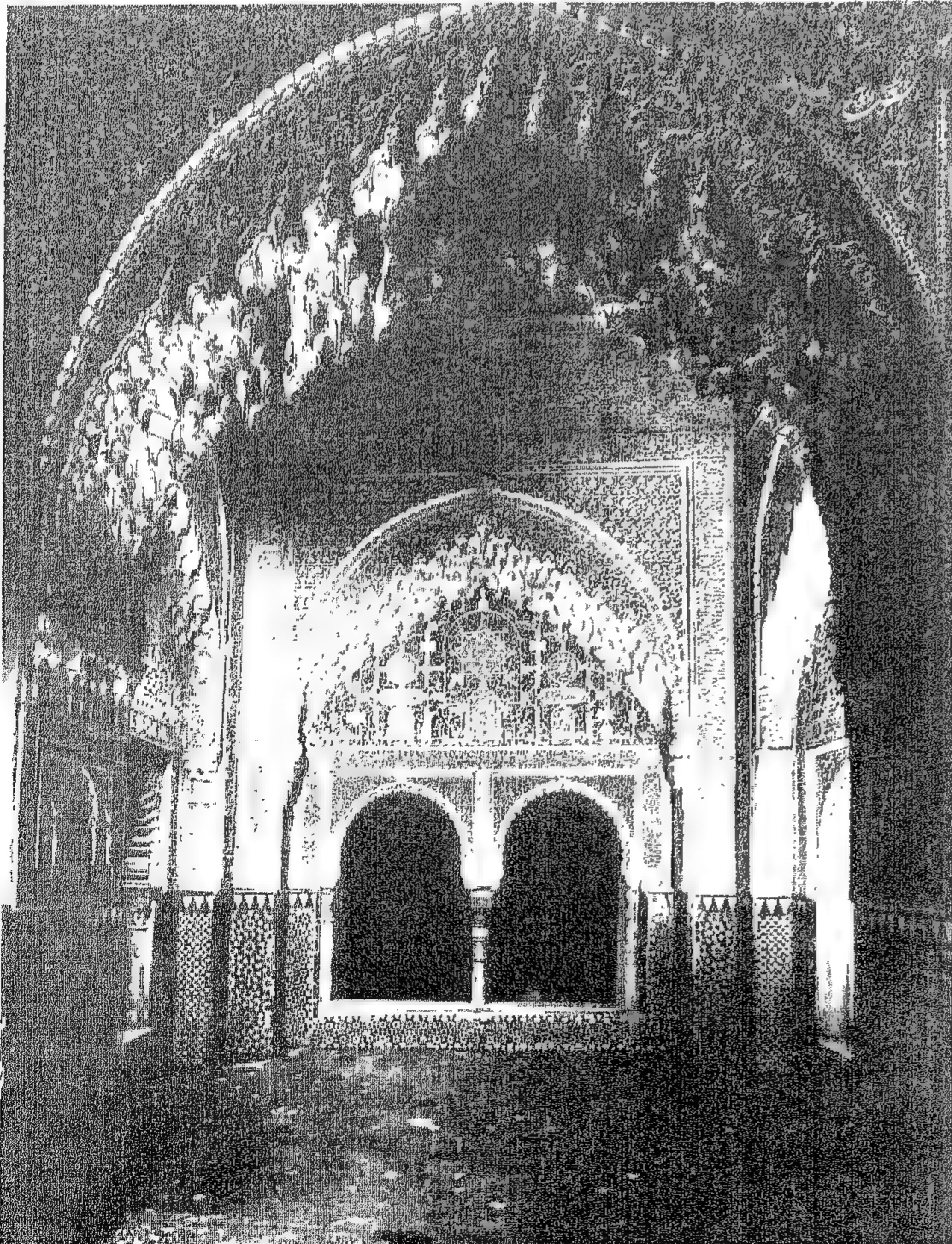
لوحة ١٩٦ - قصر الحمراء بغرناطة بالاندلس . برج القصبه بين السور الداخلي والخارجي . يأذن من وزارة التعليم بأسبانيا



ويتكون القصر في تصميمه من أفنية يفضى أحدها إلى الآخر ، يزداد كل منها عما يسبقه انزواء .

ويتصدر الفناء الخارجى الأول مسجد ، تعقبه قاعة الجلسات الرسمية فى الفناء التالى . ولعلها كانا يمثلان الجزء العام من القصر ، يلى ذلك قاعة الاستقبال الخاصة وبهو الشرف وقاعة العرش ويمتد أمامها فناء الريحان الذى كان يملأ الجو بشذاه العطرى ، وصوت خرير المياه الجارية ، ويُنسب هذا الفناء إلى يوسف الأول . يعقب ذلك جناح السكنى الملكى بحداثقه ومقاعده المطلّة على الحدائق والحمامات ، ولكل منها صحنه الخاص . وتنتهى هذه المجموعة بصحن الأسود الذى شيده محمد الخامس (١٣٥٠ - ١٤٠٠) ، وكان محرماً حتى على أقرب المقربين إلى الملك .

وتنبثق مبادئ تصميم قصر الحمراء الممارية من منابع إسلامية أصيلة ، فبانيه مفتوحة على الداخل ، تعزلها عن الخارج أسواره الصماء التى يخفف من صرامتها إضفاء الزمن لونه على صقل أسطحها . وهكذا لم يكن للقصر واجهة خارجية إذ تفتتح كافة عناصره الممارية على صحنون داخلية ذات نافورات وحدائق خضراء .



لوحة ١٩٧ - قصر الحمراء بقرنطة بالأندلس :

عقد محدب تتدلى منه المقرنصات التى أضيفت لهدف جالى بحث لا لهدف إنشائى ، بالرغم من أنه من العسير الإضافة إلى الخط الإنشائى الذى تحتمه قوانين الإنشاء دون إضعاف القيمة البصرية لقوة العقد . لقد جعل الممارى بطن العقد وكأنه سقف غار تتدلى منه « الفوايط » المتكلسة فبدت خبرة الإنسان الأول عن غير قصد فى هذه المناسبة الممارية .

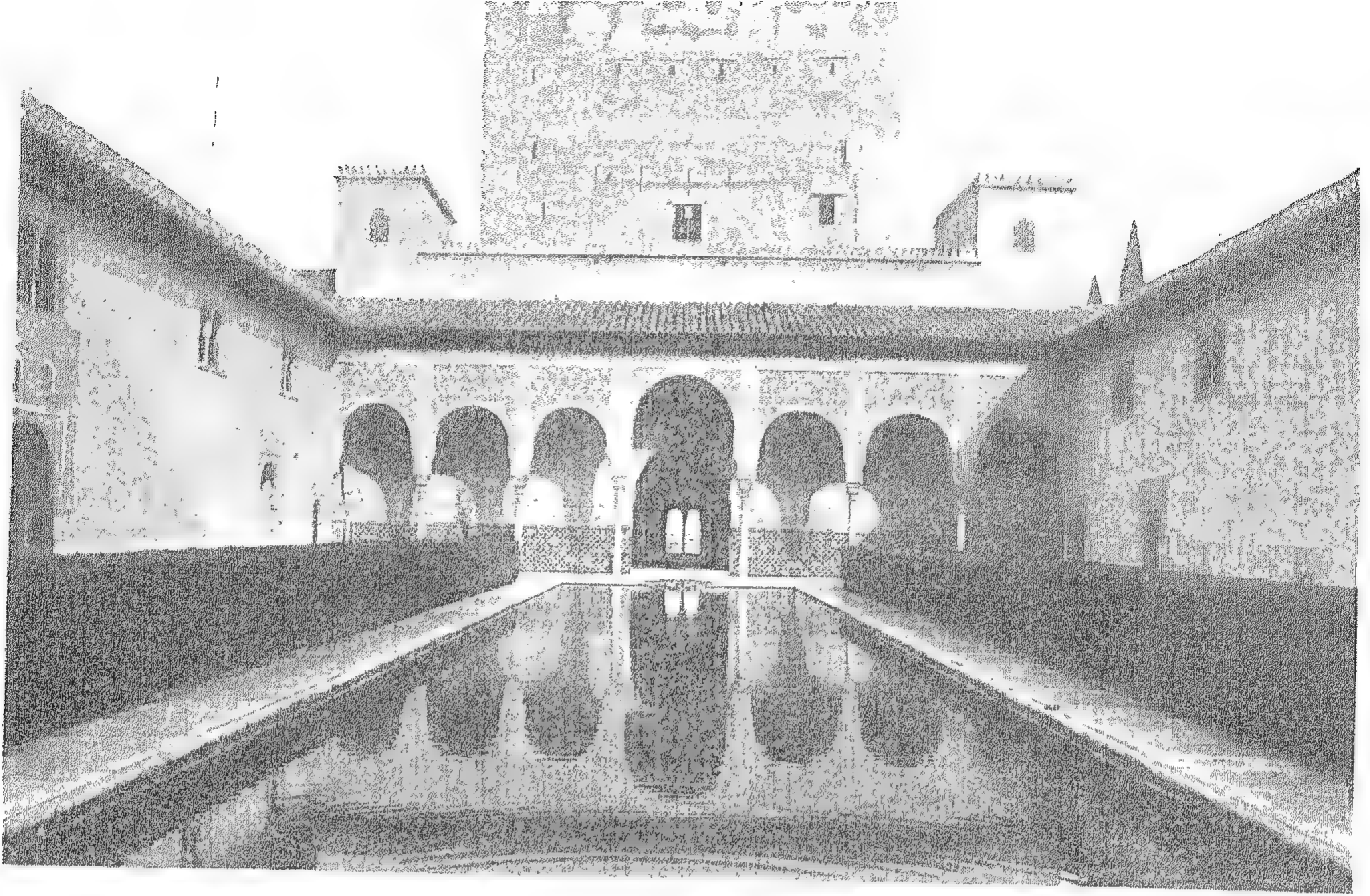
كذلك أضاف الممارى إلى الشكل الإنشائى الناحية التعبيرية التى تعود بنا إلى خبرة الإنسان الأول فى الكهوف .

« ثمة غار يغص بالنباتات الفارعة الكثة التى يملأ الجو شذاها . وهى فى تكاثفها لا ينفذ من خلالها ضياء أو نور ، رُصعت أرضه بالزمرد المرقق ، وانبتت من وسطه نبع لا يكاد يهجع على خريره هاجع . ومن سقفه المقوس انسابت دموع الجبل وقد تجمدت فأضحت كثريات من الثلج أو خيوطاً من الفضة أو إبراً من الماس فأشعت فى الجو ما يشبه النور » .

شيللى

(پروميثيوس طليقا)

ياذن من وزارة التعليم بإسبانيا



وما أشبه أبراج القصر ومقاعده بالأبراج البسيطة فوق مساكن بلاد المغرب خلال العصور الوسطى التي كان المغاربة يقضون فيها الأمسيات تلمساً للهواء المنعش على غرار قصر السيدات وقصر عائشة ، وكانت بعض هذه الأبراج تضم رسوماً جدارية تصور المواكب والحفلات .

ومن سمات العمارة الإسلامية الواضحة في أبنية القصر استخدام العناصر الزخرفية الرقيقة في تنظيمات هندسية كزخارف السجاد ، وكتابة الآيات القرآنية والأدعية ، بل حتى بعض الأمثال من نظم الشعراء كابن زنبق تحيط بها الزخارف السخية من الجص الملون الذي يكسو الجدران و«العقصات» المذهبة التي تحلى الأسقف الخشبية والقباب ، وبلاطات القاشاني الملون ذات النقوش الهندسية التي تغطي الأجزاء السفلى من الجدران . على أننا نجد من ناحية أخرى أن اختلاف البيئة اللطيفة في الأندلس عن البيئة الصحراوية القاسية قد أثر في بعض مبادئ عمارة القصر الملكي العربي ، إذ تحولت الإيوانات التي كانت مفتوحة على الصحن إلى شرفات معقودة مسقوفة من طابقين أو ثلاثة . كذلك تحول الصحن إلى ما يشبه الپاسيو الإسباني المشتق من الفناء الروماني [أتريوم] أكثر من اشتقاقه من الصحن الإسلامي . ولم يعد الصحن في فناء الأسود بؤرة التكوين المعماري للمباني المحيطة به ، بل بات مجرد فراغ تقع على جوانبه «المقاعد» والأروقة المفتوحة والشرفات في تنسيق مستطيل الشكل .

لوحة ١٩٨ - قصر الحمراء : قاعة العرش ببائكتها وأعمدتها الرقيقة يتقدمها صحن الریحان ويتمثل في هذا التصميم التسلسل المنطقي من الناحية الجمالية : فن القوة التي تتجلى في خلفية الصورة في برج قاعة العرش تنتقل إلى رقة المياه المنبثقة من النافورة تداعب الهواء ، مارّين في تدرج رهيف بلطف اللوچيا وخضرة نبات الآس وسكون حوض المياه في جو يفوح منه شذى الریحان
ياذن من وزارة التعليم یاسبانيا

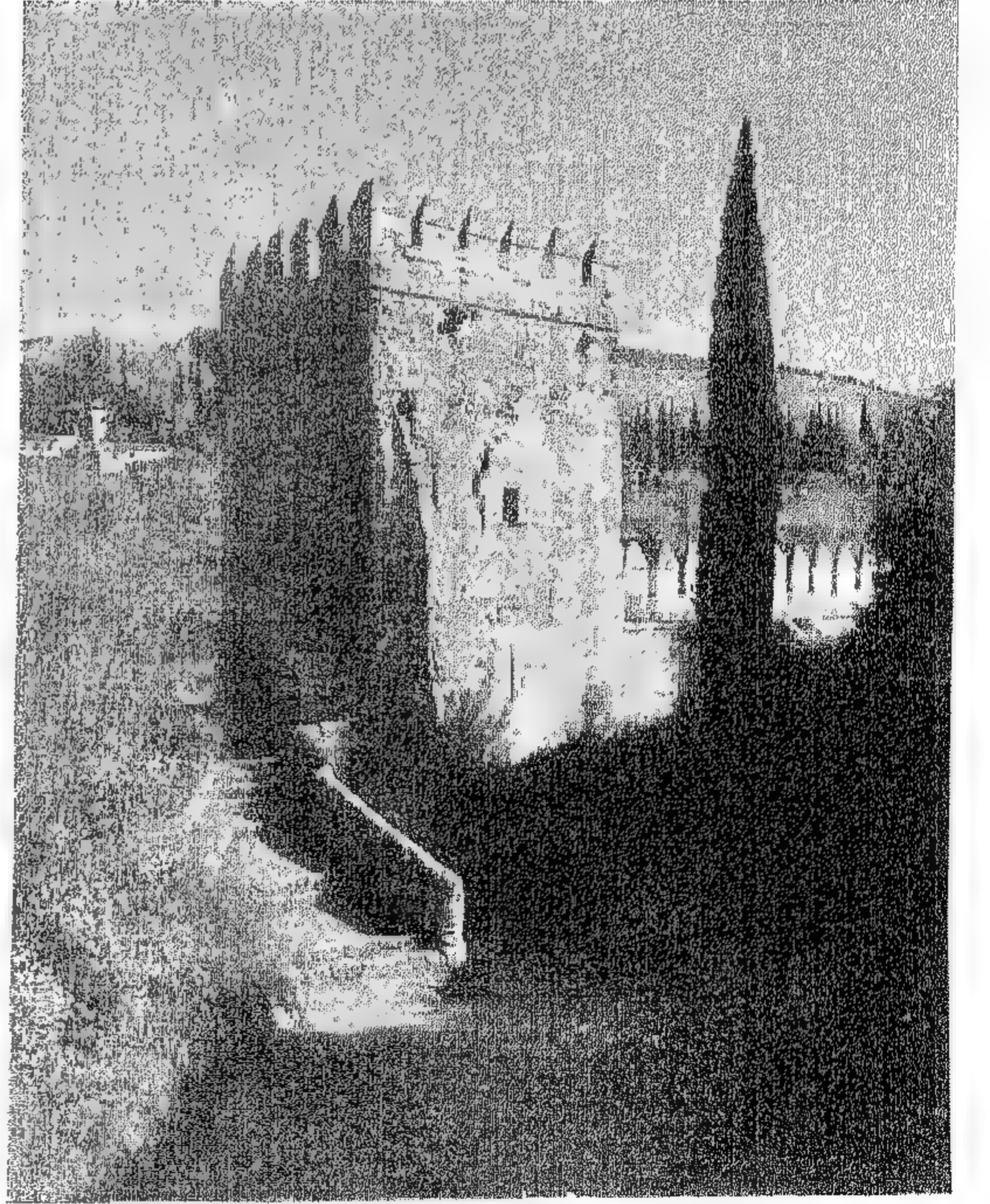
ويكاد القصر يعبر بحجراته المطلّة على الأفنية الداخلية وبأبراجه المنعزلة وبجذائقه المتوهجة على الحنين إلى الفردوس النابع من وجدان الإنسان العربي وكأنما هو تجسيد للموشح الأندلسي .

والملاحظ في العمارة الإسلامية بصفة عامة أن كل خليفة أو ملك كان يؤثر تشييد قصره الشخصي ومسجده دون أن يعنى أن يكون مسكناً لمن يخلفه ، حتى إن بعض الخلفاء كان يهدم قصر سلفه - كما حدث في القصرين الغربي والشرقي للمعز لدين الله الفاطمي حين هدمها الأيوبيون - على حين لم يجرؤ سلطان مسلم قط على هدم بيت من بيوت الله ، ولذلك انصرفت معظم الجهود إلى زخرفة البناء أكثر من اتجاهها نحو تدعيمه . غير أننا على خلاف العادة نجد الإنشاء في قصر الحمراء قد نال عناية تامة كتبت له الاستمرار دون أن يقلل ذلك من الاهتمام المفرط بالناحية الزخرفية . وتعتبر صفة الاستمرار هذه في قصر الحمراء استثناء من القاعدة ، كما تذكرنا إنشاءاته القوية ومبانيه الراسخة بالقصور القوطية المحصنة : حتى أن هذا الطابع ليتجلى واضحاً بمجرد إلقاء النظرة الأولى على الصورة العامة لقصر الحمراء (لوحات ٦٥ - ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ وشكل ٥٤) .

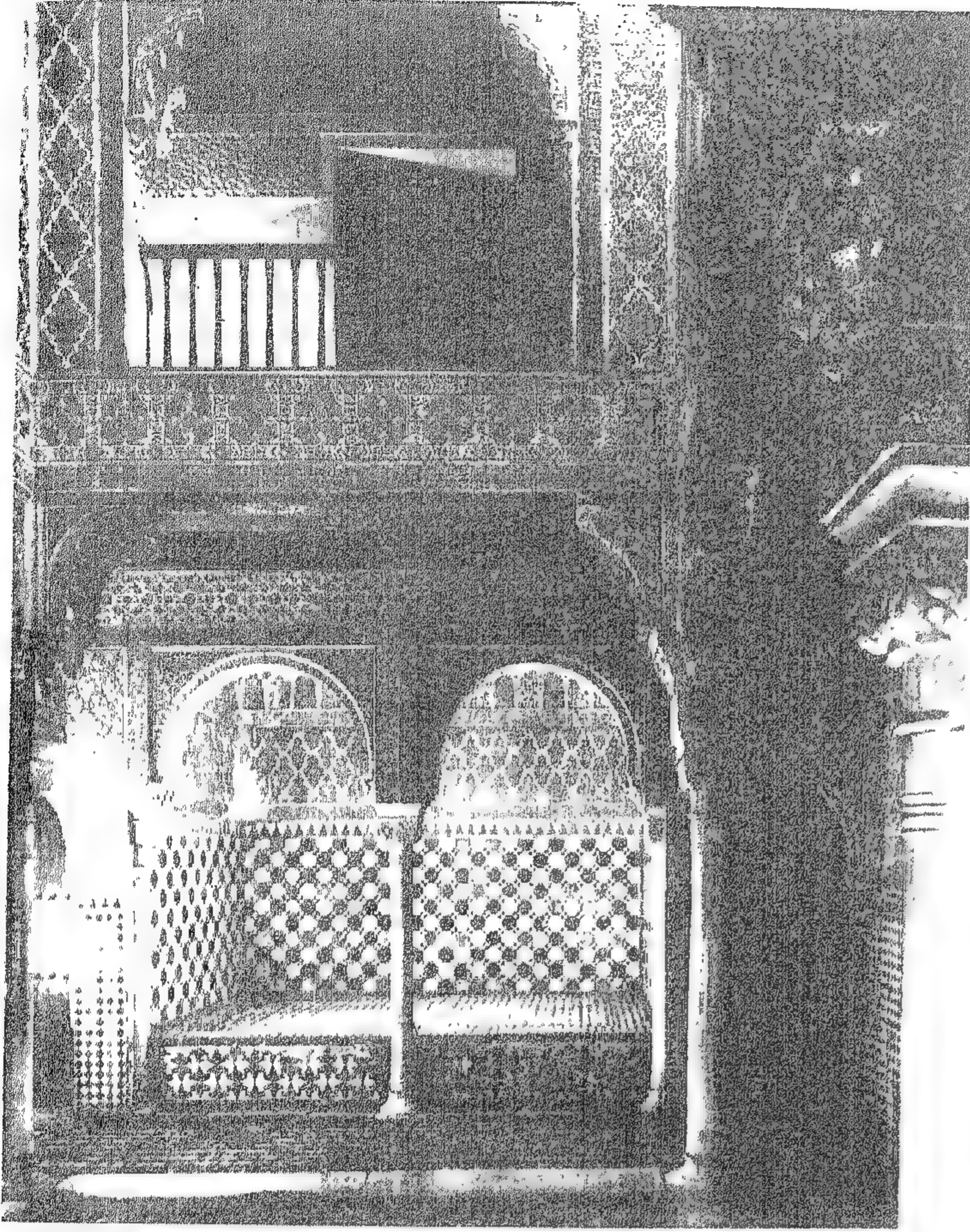
لوحة ١٩٩ - قصر الحمراء بإذن من وزارة التعليم
إسبانيا

لوحة ٢٠٠ - قصر الحمراء بإذن من وزارة التعليم
إسبانيا

لوحة ٢٠١ - قصر الحمراء : صحن الأسود . بإذن
من وزارة التعليم بإسبانيا

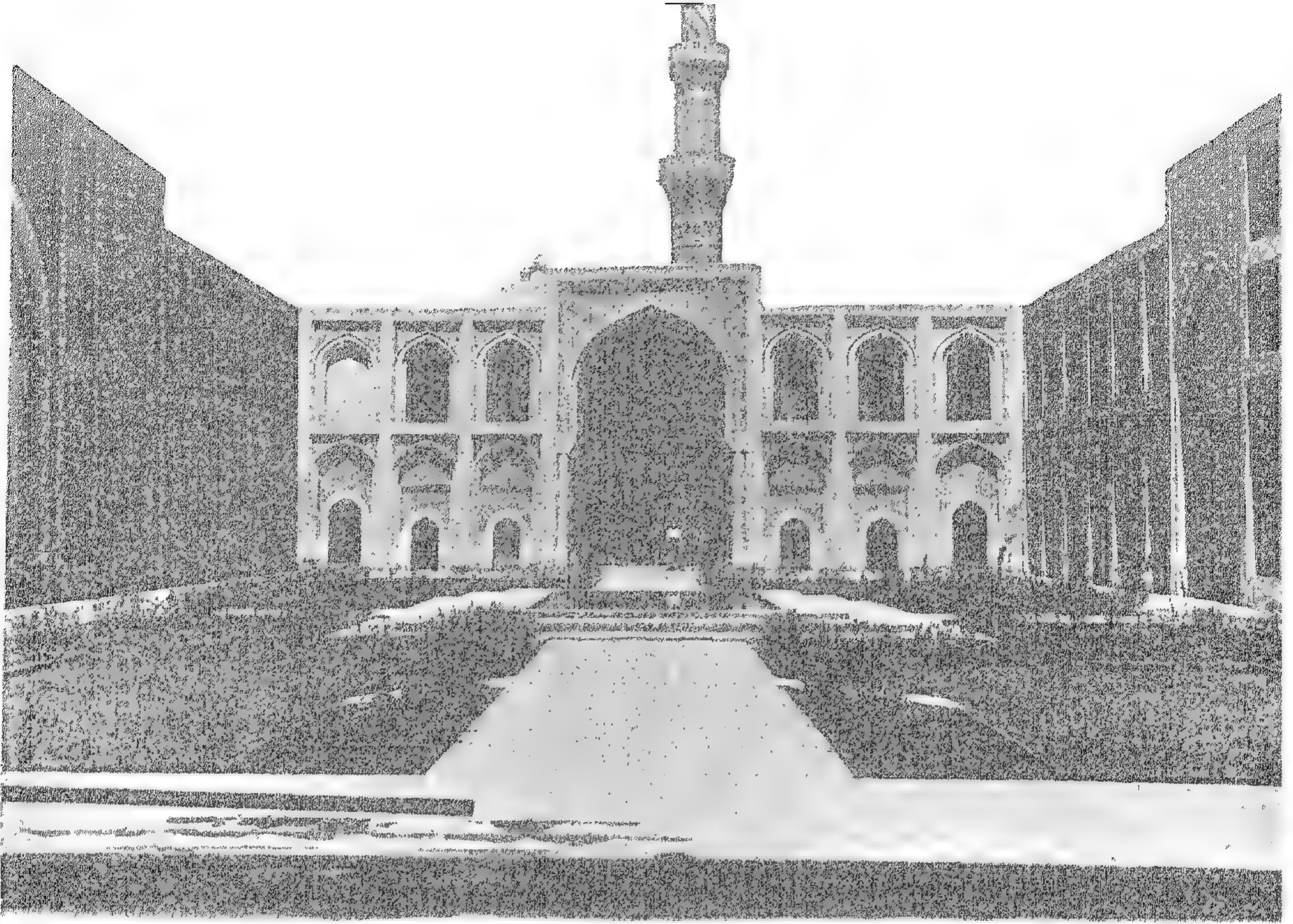






منار قطب في دلهي

هذه المنارة ملحقة بمسجد قطب الدين أيبك ، الذي يرجع تاريخ بنائه إلى الفترة ما بين عامي ١١٩٣ و ١٢٠٦ . غير أنها شيدت في تاريخ لاحق . وقد بنى الجزء الأسفل منها في الأصل ليكون ضريحاً لحاكم المنطقة «التطميش» (سنة ١٢٢٣) . غير أنه لم يمض قصير وقت حتى أضيفت إليه عدة طوابق تفصل بينها شرفات ذات مقرنصات . وقد جاءت في تكوينها متأثرة بشكل إحدى نباتات الصَّبَّار ، «الكويزيتوم هيمالي» المنتشرة في تلك البلاد . وزينت الضلوع الطولية المحدة المدببة والمتعاقبة بشرائط من نقوش قرآنية كأنها نسيج المخرمات . ويحمل البرج نقشاً بالسنسكريتية يصفه بأنه «برج النصر» ، وهو أمر فريد في العمارة الإسلامية . (لوحة ١ ، ٢) .



المدرسة المستنصرية ببغداد

انتهى الخليفة العباسي المستنصر بالله من تشييدها عام ١٢٣٤ ، وقد أحاط المعارى كافة مشتملاتها كالحجرات والقاعات والإيوانات والأروقة من جهاتها الأربعة بإطار يضمها جميعاً بينا يتوسطها صحن فسيح طويل وتكون المدرسة من طابقين يشتمل كل منهما على غرف ، على حين ارتفعت القاعات والإيوانات بارتفاع الطابقين^(٩٥) . وتعدّ هذه المدرسة من أقدم الجامعات العربية الإسلامية التي جمعت تدريس فقه المذاهب الأربعة .

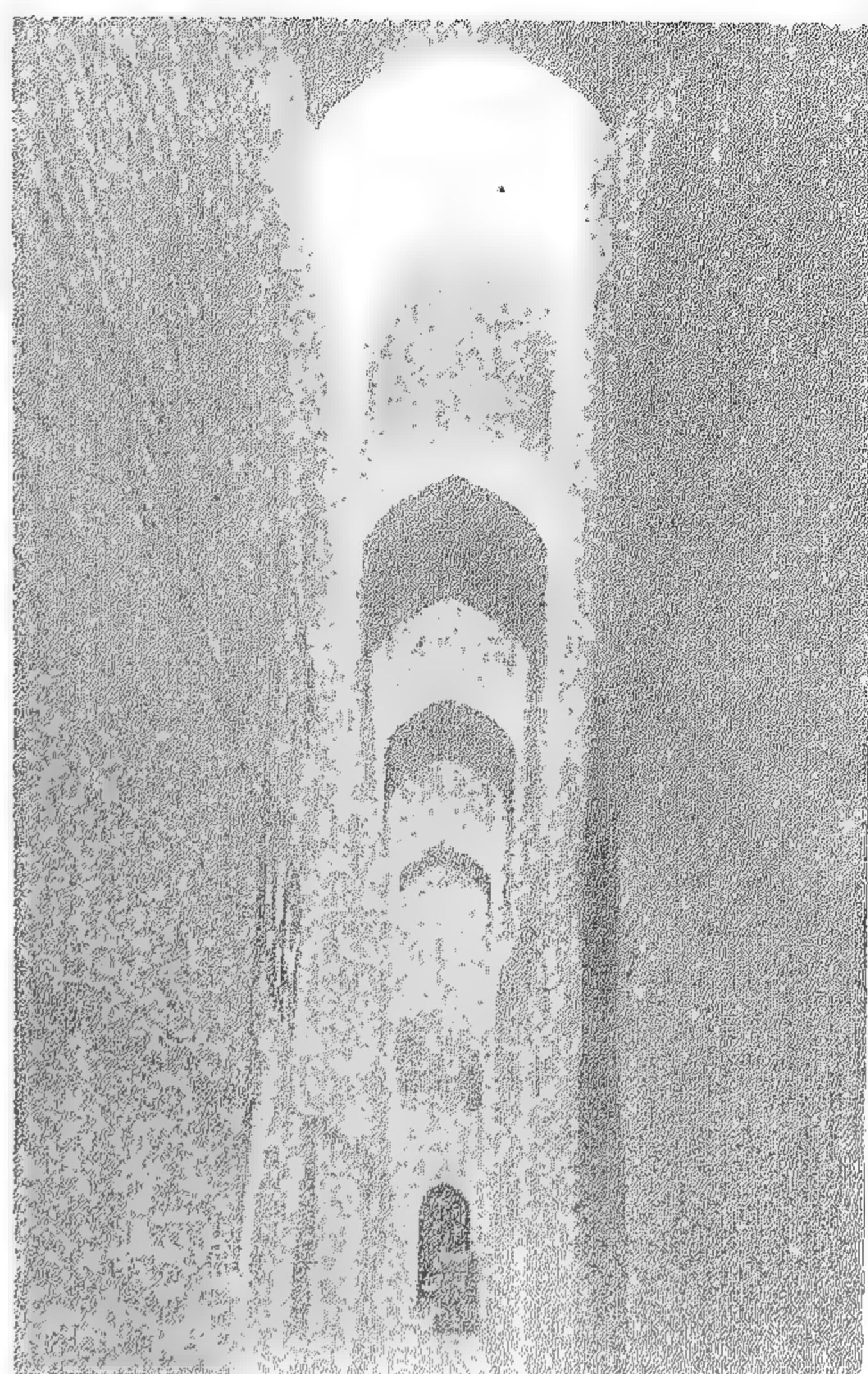
على أن حرارة أجواء العراق حفزت سكانه إلى الاهتمام بحركة الهواء فأنشأوا له ملاقف رأسية ضيقة تعلو المبنى لتلقف الهواء من أعلى فيسرى إلى أسفل من خلال جدران الملقف^(٩٦) .

ويتجلى هذا النهج في تصميم المدرسة المستنصرية ، إذ أقيمت قاعات محاضراتها في الجهة الجنوبية التي ترتفع أسقفها بما يوازي طابقين من المبنى الواقع أمامه والمكون من

لوحة ٢٠٣ - المدرسة المستنصرية ببغداد . منظر

الإيوان الشمالى

يأذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

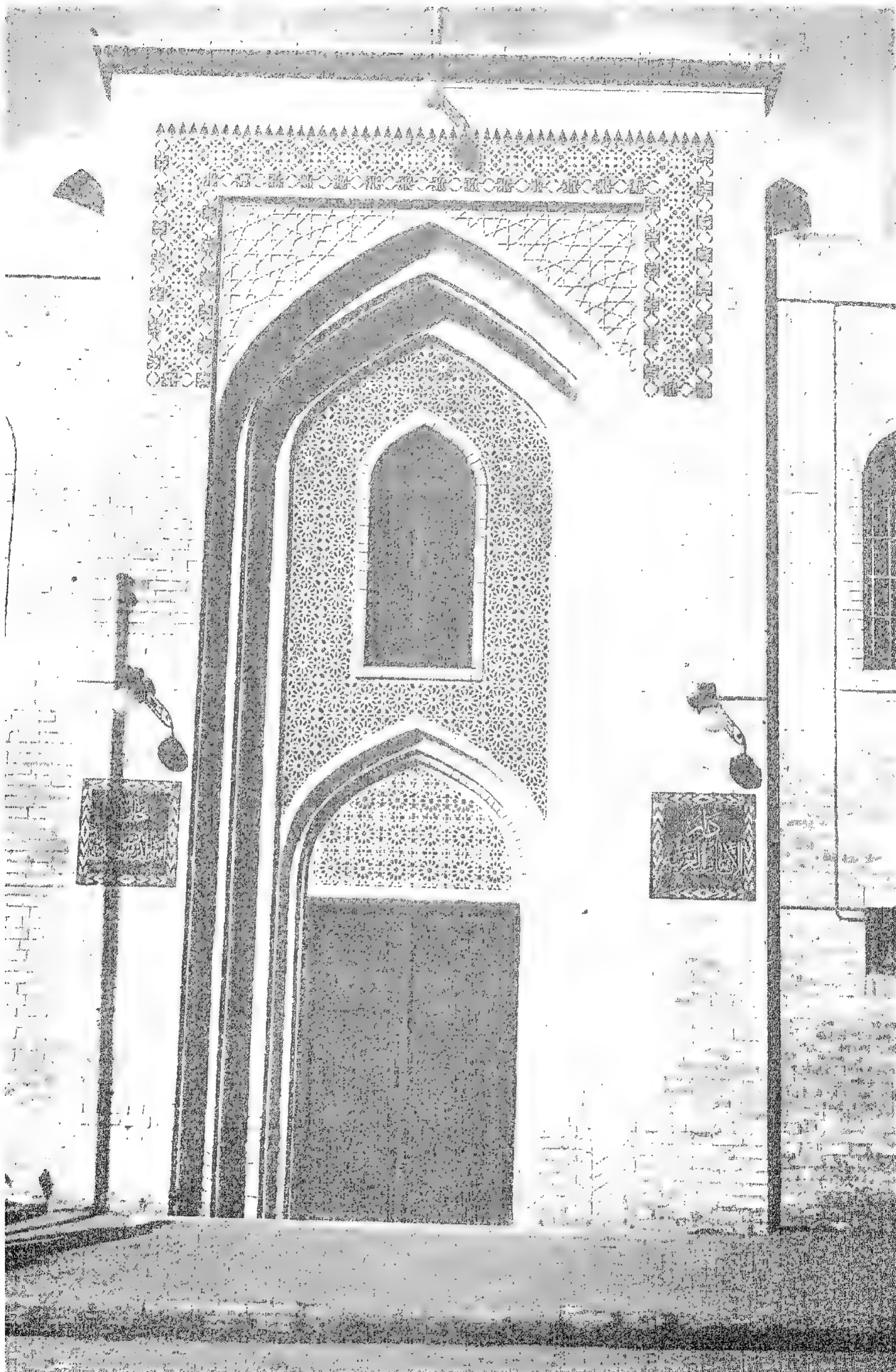


لوحة ٢٠٤ - المدرسة المستنصرية ببغداد . الرواق
[الحجاز] المؤدى إلى الحجر والقاعات . بإذن من
مديرية الآثار العامة بالعراق

خان مرجان ببغداد (٩٧)

أقيم في بغداد في القرن الرابع عشر ، خلال عصر الإيلخانات بالعراق ، وقد اتخذ في ظل الحكم العثماني إدارة للجمارك . ويعد طول المبنى ومسقطه الصليبي الشكل أمراً غير معهود في الخانات التي كانت تبنى داخل المدن آنذاك على ما يشهد به استقراء أوصاف تلك المباني التي تركها لنا الكتاب والمؤرخين . فعلى الرغم من كثرة المادة الوصفية لهذا الطراز من الأبنية في وقفيات القرنين الثالث عشر والرابع عشر إلا أنه لم تبق لنا نماذج منها . وقد أسس مرجان في الوقت نفسه مدرسة يحتلها الآن جامع مرجان (٩٨) ومستشفى ، وأوقف الخان عليها . وينفرد هذا الخان بأسلوب تسقيفه بأقواس وعقود فيما بينها (٩٩) . ويتألف من بهو مستطيل (١٠٠) من حوله غرف للتجار في طابقين ، ويبلغ ارتفاع سقف البهو أربعة عشر متراً ، وقد اتخذ هذا البناء متحفاً للآثار العربية منذ عام ١٩٣٧ (لوحات ٢٠٥ ، ٢٠٦) .

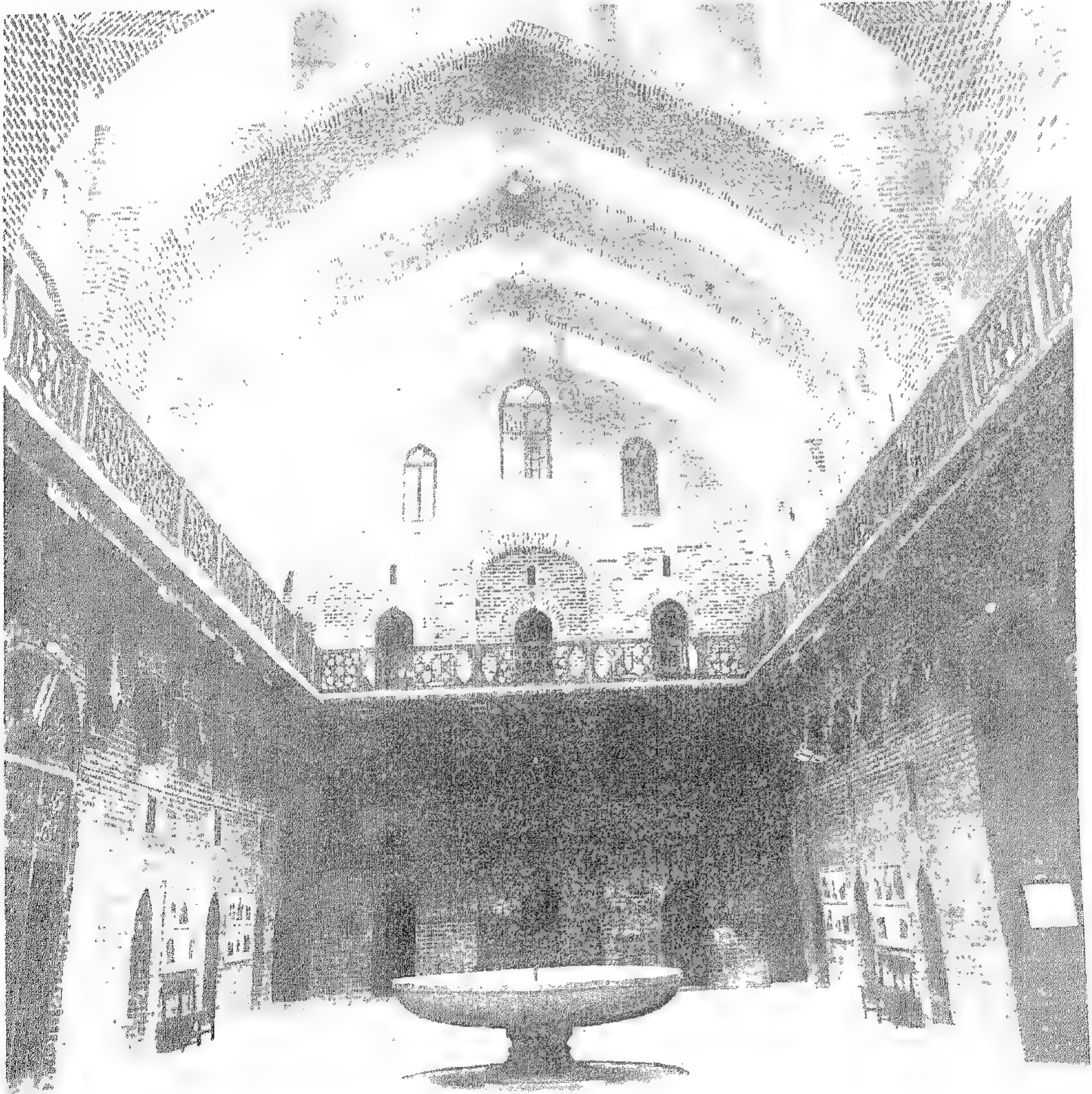
لوحة ٢٠٥ - خان مرجان ببغداد . بإذن من مديرية
الآثار العامة ببغداد
لوحة ٢٠٦ - خان مرجان ببغداد . بإذن من مديرية
الآثار العامة ببغداد

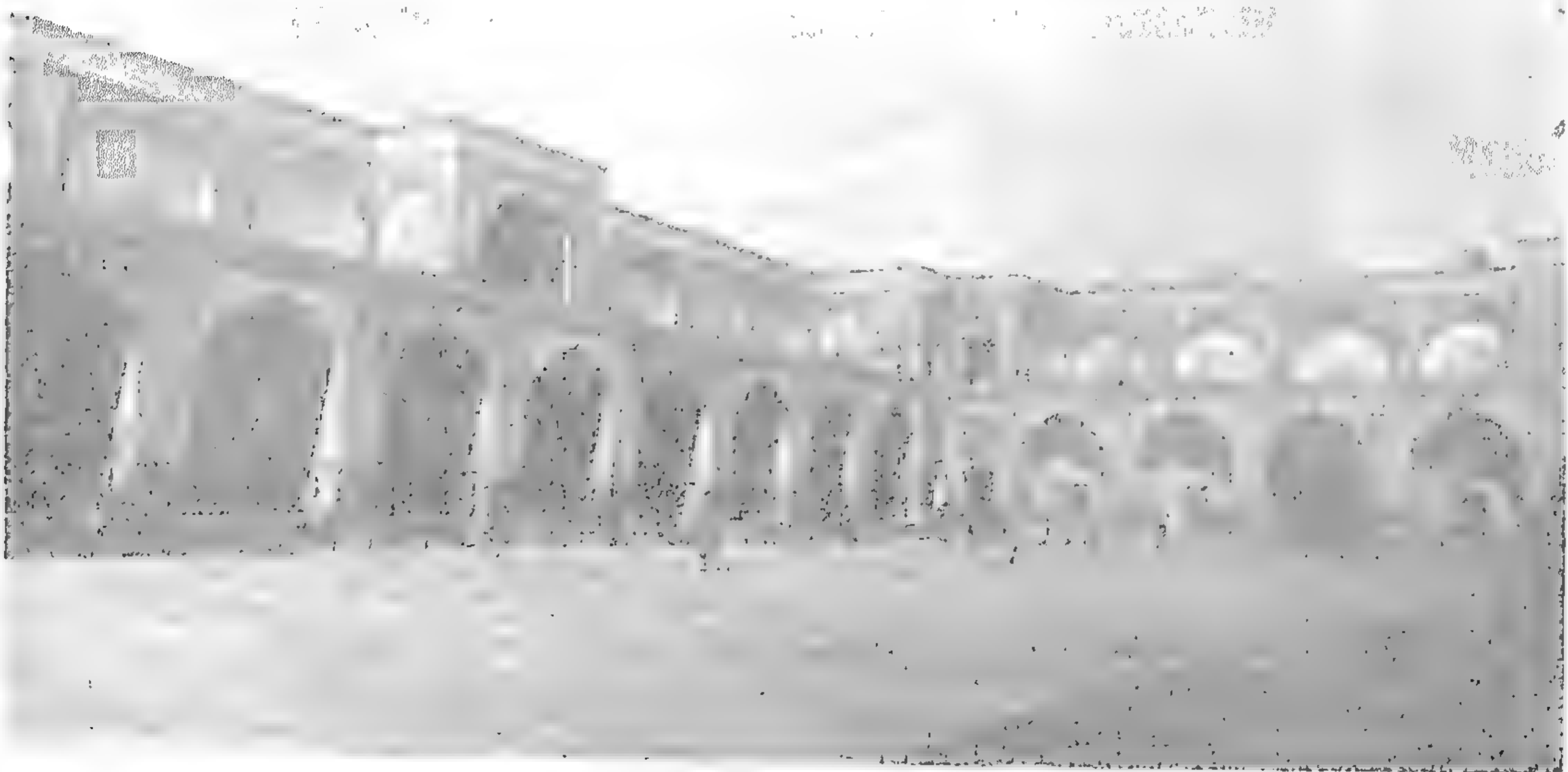


اهتم الحكام بالمشهد الكاظمي استجابة لرغبات الجماهير ، وخاصة في العهد البويهي ، إذ أصبح مزاراً لأشباع علي بن أبي طالب . وقد تعرض المشهد للفيضانات التي كان أخطرها فيضان دجلة سنة ١٣١٧ م . والمشهد الكاظمي القائم الآن شيده إسماعيل الصفوي عام ١٥١٩ م وظفر بتجديدات عدة حتى أمر السلطان سليم العثماني بإضافة منارة جديدة إلى منائره السابقة

ويتميز المشهد بسعة الصحن الذي يستخدم كاستراحة للزوار بعد أداء مراسيم الزيارة . وللصحن (١٠٢) عشرة أبواب : وتحيط البناء المخصص للمشهد (١٠٣) أروقة ذات أعمدة من جهاته الأربعة ، تحمل سقفاً أفقياً مسطحاً للتظليل . وثمة قبتان مذهبتان تعلوان الضريح ، كما أقيمت أربعة مآذن في أركان المبنى الأربع . ويبدو الشكل الخارجي كله متطلعاً نحو السماء في أبهة وجلال .

لوحة ٢٠٧ - المشهد الكاظمي . منظر خارجي عام . وتبدو الإيوانات المحيطة بالصحن في ركن الصورة . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .
لوحة ٢٠٨ - المشهد الكاظمي . منظر عام لجانب من صحن قريش ، وتظهر في الصورة الإيوانات المحيطة بساحة الصحن وسوره . بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

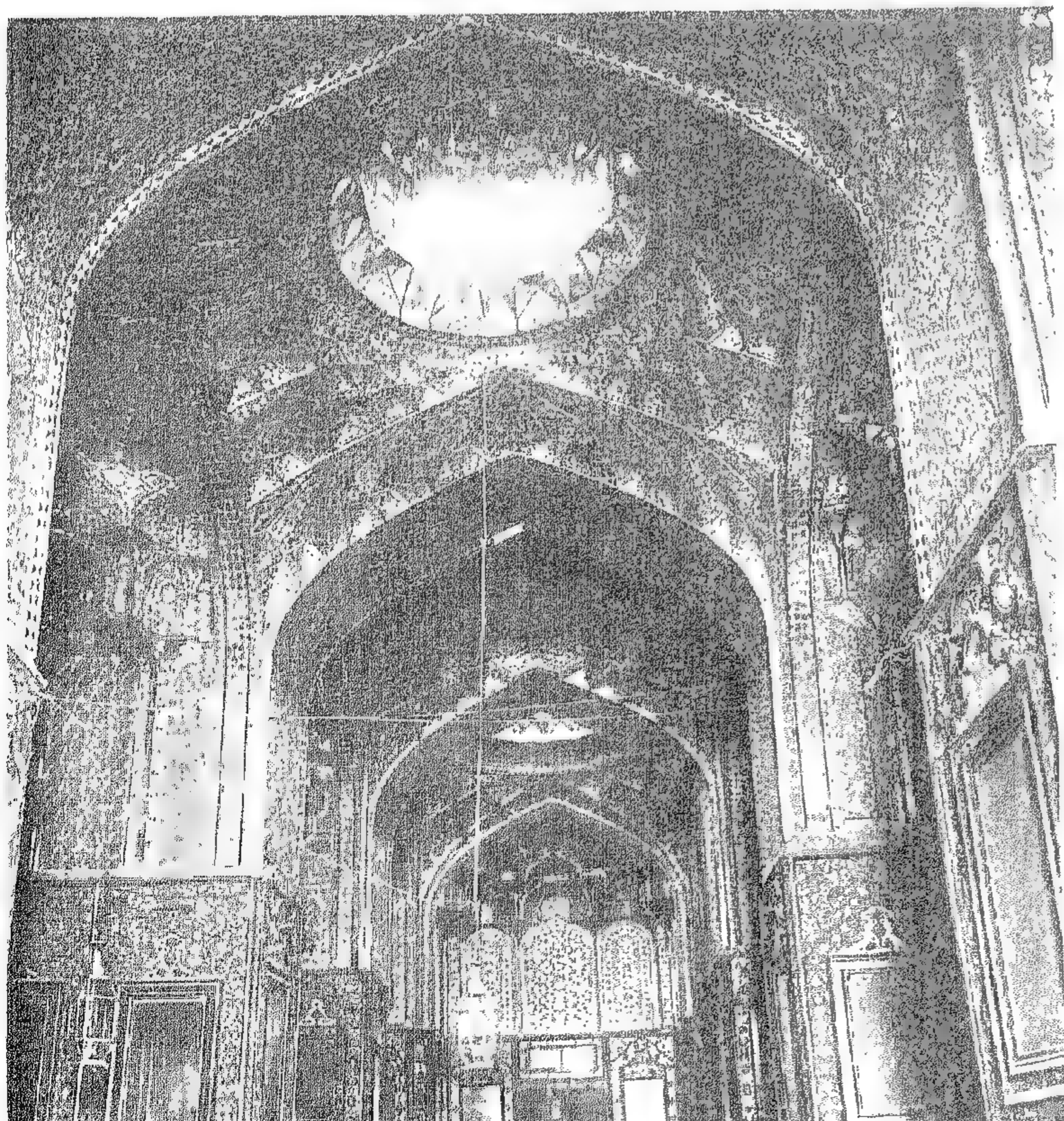




ويتكون السور من عدة إيوانات زُيّنت جميعاً بزخارف القيشاني الملون ، الغرض منها تحديد الفراغ المحيط بالمشهد في انتظام يؤكد إيقاعه رقابة الإيوانات ، وذلك لفصل المشهد والضريح عن صخب المدينة وتهيئة الزائر من الناحية الروحية .
 وثمة غرف خاصة داخل كل إيوان مخصصة للدرس والتحصيل أو للسكنى . ومن أهم التجديدات التي طرأت على المبنى تبليطه بالمرمر وإضافة ثلاثة أبواب من الذهب مطعمة بالأحجار الكريمة .

غير أنه مما يسترعى الانتباه الإفراط المسرف في زخارف داخل المبنى دون رابط ، بعكس مثيلاتها التي نقلت عنها من العمارة الإيرانية . فيبدو افتقار المبنى من الداخل لأصول الجمال المعماري أول ما يبدو من وجود سيفلين على الجدار الأمر الذي قلل من ارتفاع الخطوط التي تشدّ النظر إلى أعلى . ثم إفراط المقرنصات الزخرفية المشكّلة من قطع المرايا التي أبعدت عن منطقة الانتقال كل القوى الإنشائية . وعلى الرغم من أن استخدام المرايا في مقرنصات منطقة الانتقال يوحي بخفة وزن السقف من الناحية الجمالية ، إلا أن تنسيق المقرنصات قد اتبع شكلاً حائراً بين الزخرفة والإنشاء ، فلم يوفق المعمارى إلى الجمع المقبول بين الزخرفة والإنشاء إلى درجة بلغت معها المرايا حافة العقد مما أضعف قوة التحمل .

وثمة ظاهرة بعيدة كل البعد عن روح الزخرفة الإسلامية نلمسها في النوافذ والحليات المعمارية التي تزّين السفل العلوى للأكتاف ، فهي جميعاً من الطراز العثماني المتأخر والمتأثر بأسلوب الباروك الأوربي (لوحات ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩) .



لوحة ٢٠٩ - المشهد الكاظمي . أحد الأروقة المحيطة بالضريح في داخل المشهد ، يأذن من مديرية الآثار العامة بالعراق .

المدرسة الفردوسية بحلب^(١٠٢)

لوحة ٢١٠ - المدرسة الفردوسية بحلب . منظر داخلي للصحن ، وتبدو فيه البائكات ذات الأعمدة التي تعلوها المقرنصات والمحجلة بالصحن . ياذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

لوحة ٢١١ - المدرسة الفردوسية بحلب . الرواق الشرقي للجامع . ويبدو الإيوان من خلف البائكات . ياذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

لوحة ٢١٢ - المدرسة الفردوسية بحلب . منظر الصحن الداخلي والإيوان . ياذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

لوحة ٢١٣ - المدرسة الفردوسية بحلب . منظر خارجي للجامع الفردوسي وحجراته الخارجية مسقوفة بالقباب . ياذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

لوحة ٢١٤ - محراب جامع الفردوسي بحلب . ياذن من مديرية الآثار العامة بسوريا .

تعد من أفضل النماذج المعمارية المتسمة بالوقار شمالي بلاد الشام . وهي مبنية من الحجر الرمادي الشائع في المنطقة ، وأهم خصائصها المعمارية إيوان كبير مكشوف بالواجهة الشمالية يحمل طابعاً فارسياً قديماً . وتقوم داخل المدرسة أعمدة رخامية يغلب على الظن أنها مأخوذة من آثار يونانية ورومانية استُغلت في البناء أحسن استغلال ، وقد صممت لها تيجان ذات مقرنصات ، ونسقت هذه الأعمدة في بائكات تحيط بالصحن من كافة الجهات باستثناء جانب الإيوان . وهناك محراب من الرخام المجزّع المتعدد الألوان تحيط به كرائيش كلاسيكية وعمودان أوروبيان عُرِّبا بتيجان ذات مقرنصات مفلطحة . وتعلو المحراب زخارف غليظة ذات خطوط متشابكة يختلف مقياسها وتنظيمها من حيث سمكها اختلافاً تاماً عن جزء المحراب الأسفل . وفي قمة العقد زخرفة بمقياس ثالث يخلق التنافر بين الأجزاء الثلاثة . وتوحي ضخامة العنصر الأوسط فضلاً عن ثقل هذا الجزء بحركة هابطة . كذلك يسترعيها تزايد مقاييس الوحدات الأفقية والخطوط والزخارف كلما ارتفعنا مما يتنافى مع الأصول المعمارية السليمة (لوحات ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤) .





ضريح سنجر في مرو عاصمة السلاجقة

شيد في تركمانستان [بالاتحاد السوفيتي الآن] عام ١١٥٧ ، ويُعد أفخم ضريح معروف بآسيا الوسطى ، ويتألف من رواق سفلي للطواف تعلوه شرفة تحيط بفراغ الضريح المسقوف بقبة مزدوجة . وتبدو في القبة الداخلية ضلوع من قوالب الآجر ذات أشكال هندسية لافتة للنظر . وعلى الرغم من أن بعض مؤرخي الفن رأوا في هذا المثال ما يعد نموذجاً أول للضلوع الشبيهة بالضلوع الهيكلية في العمارة القوطية ، إلا أنه من المشكوك فيه أن يكون لهذه الضلوع في هذا النموذج وظيفة إنشائية لأن الضلوع في العمارة القوطية هي التي تحمل السقف ويُملأ ما بينها بحشوات المباني لتيسير إنشاء القبوات ، على حين أن إنشاء القبة لا يحتاج إلى مثل هذه الضلوع إذ تبنى المداميك الدائرية على المنحنى الكروي .

لوحة ٢١٥ - سقف قبة ضريح السلطان سنجر بمرو .
يأذن من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفيتي .



وبالرغم من ذلك اختار المهندس لهذه الضلوع شكلا يوحى بأنها تقوم بوظيفة إنشائية من حيث ترتيبها في الفراغ وكأنها امتداد للخصائص ذات المقرنصات ، وهي في الحق لا تعدو أن تكون تشكيلا زخرفيا رمزيا ما فتئ يتكرر في المباني الإسلامية على مر القرون وفي أماكن متباعدة ، حيث تلمس الروح الهندسية التجريدية التي أملت على الفنان المسلم تكويناته الزخرفية في النقوش الخطية ومحاليق الكروم وفروع التوريفات ، خالقا بذلك طريقة جديدة تندمج فيها العمارة مع الزخارف اندماجا كليا . أما القبة الخارجية التي تناولها الترميم فقد كانت في الأصل مغطاة ببلاطات زرقاء مزججة ، ويقول ياقوت الحموي المؤرخ من القرن الثالث عشر إن قبة الضريح الزرقاء كانت ترى من مبعدة مسيرة يومين !! ويبدو أن المبنى كله قد أنشئ فوق أطلال مدرسة قديمة كشفت عنها الحفائر السوفييتية مؤخرا (لوحات ٢١٥ . ٢١٦) .

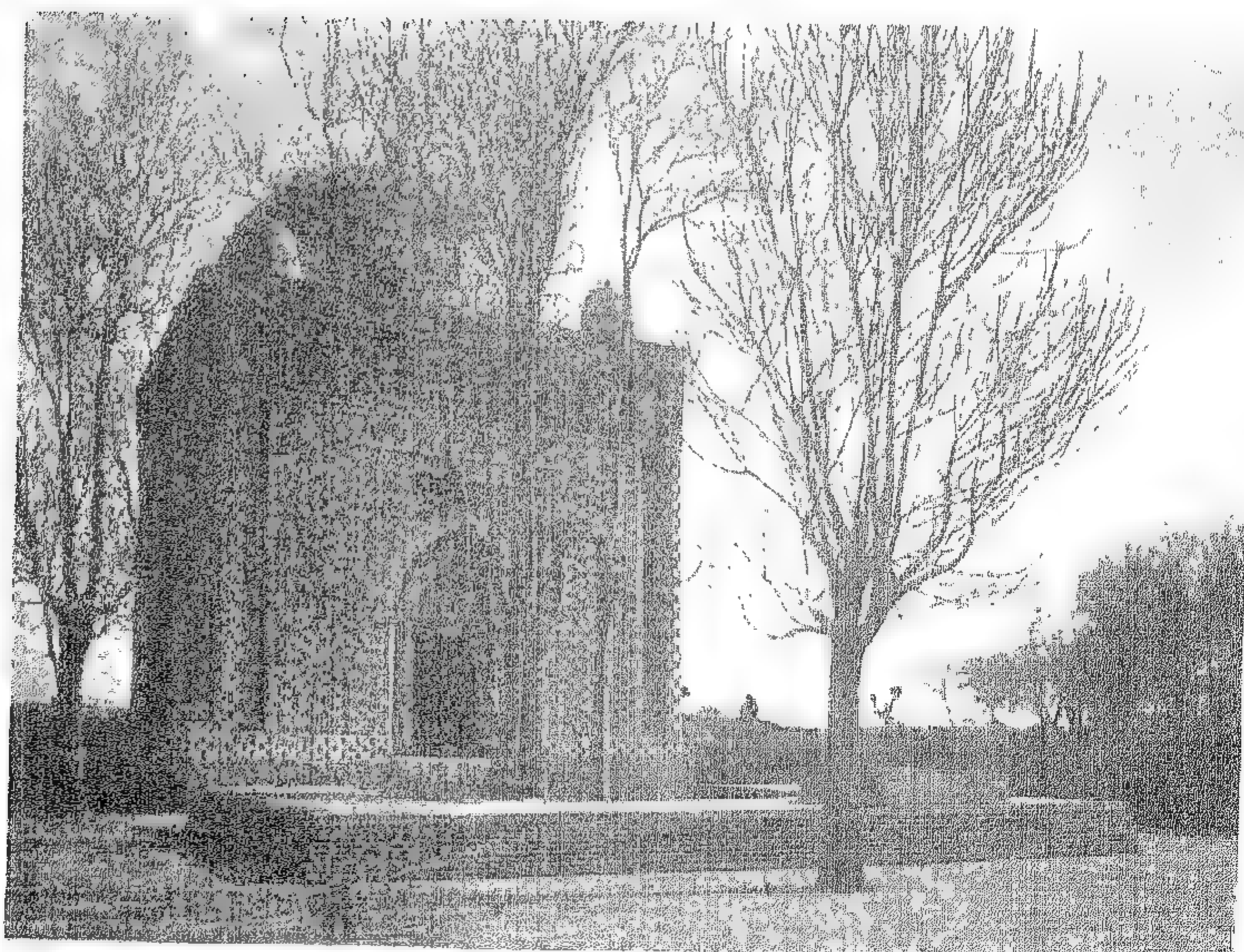
• • •

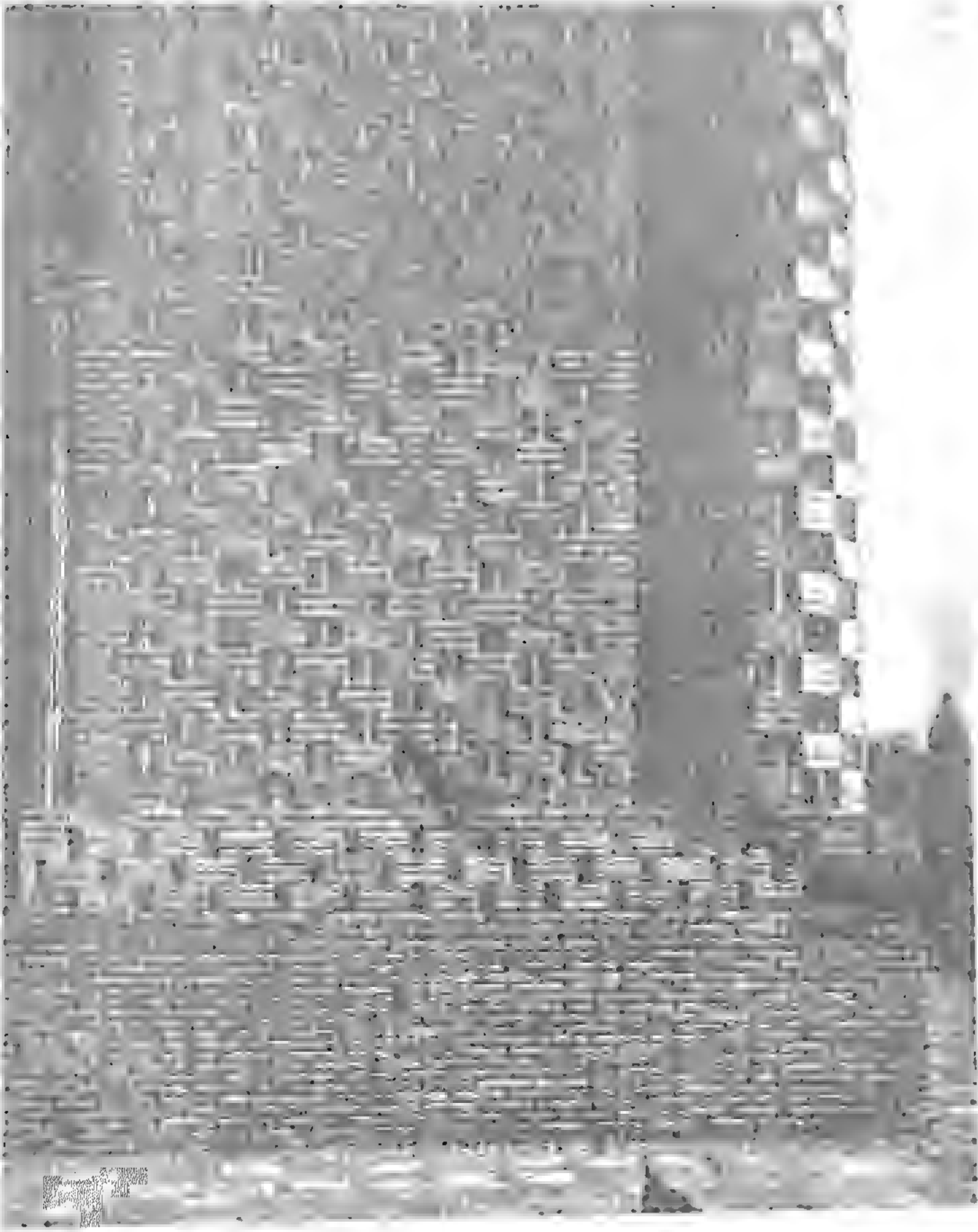
لوحة ٢١٦ - الواجهة الشرقية لضريح السلطان سنجر . ونلاحظ الربط بين القبة الكروية وصف العقود الذي يعلو الجدار بواسطة التنظيم المماثل بين هذه العقود وشباك القبة .



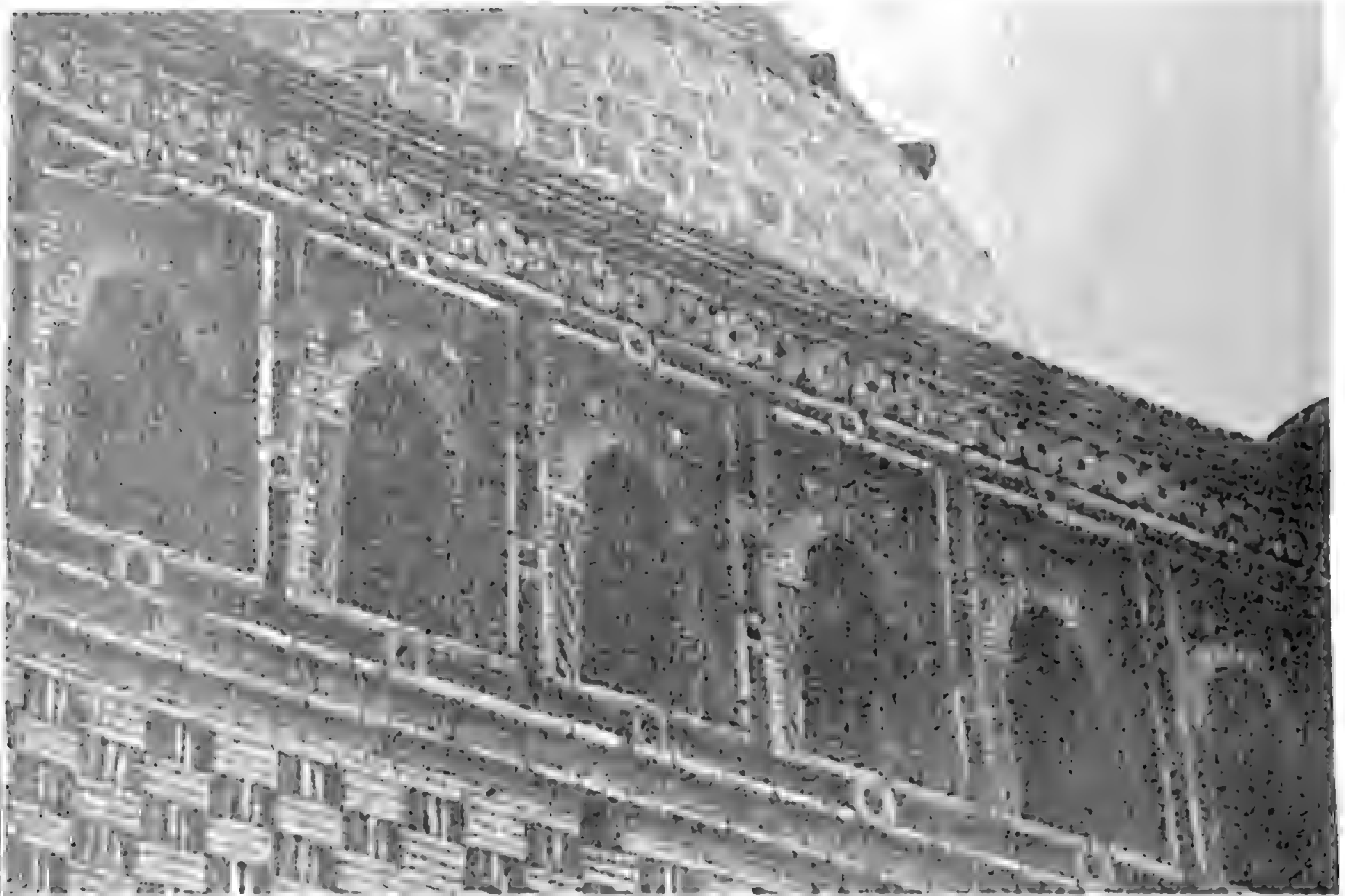
لكل من بخارى وغزنة أهمية مزدوجة ليس من ناحية فخامة آثارهما النادرة الباقية فحسب ، بل من ناحية تأثيرهما كذلك على شعب يدين له الفن بالكثير ألا وهم الأتراك السلاجقة^(١٠٥) ، فمن العسير أن نتصور أن هؤلاء البدو الأجلاف مالبثوا أن تبدّلوا بين لحظة وأخرى إلى شعب شديد التحضر فوق الحضبة الإيرانية . وعلى الرغم من أن الجهلة والأميين كانوا عماد جيوشهم إلا أن أمراءهم قد تلقوا العلم اللائق بهم منذ أوائل القرن الحادى عشر واتسمت إدارتهم للأقاليم التى غزوها بالمقدرة والحكمة والسياسة . ولقد شهد السلاجقة نهاية صراعات الأسرة السامانية التى نشأت أيام الرشيد فى مدينة سامان بإيران وأظلت بحكمها كلا من فارس وما وراء النهر فيما بين عامى ٩٠٢ - ١٠٠٤ ، كما انضموا تحت فلك السلاطين الغزنويين المنتسبين إلى سابوكتاجين مؤسس الأسرة التى حكمت أفغانستان والبنجاب لثلاثة قرون (القرن العاشر - القرن الثالث عشر) ، ومن ثم كان السامانيون والغزنويون رعاة للسلاجقة ، فقد استقروا جيلاً كاملاً على الأقل بالقرب من حضارة الغزنويين المهيبة قبل أن يتمردوا عليهم . وفى ظل السلاجقة بلغت العمارة الفارسية أروع أشكالها . وعلى الرغم من أن استخدام طراز قوالب الآجر قد أدخله الغزنويون فإن السلاجقة هم الذين عمّموه ، ونحت رعايتهم قضى على الطراز القديم للمباني المطلية بالملاط ، ذلك الطراز الذى كان يقترب حثيثاً من نهايته .

لوحة ٢١٧ - ضريح إسماعيل الساماني ببخارى. ياذن
من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفيتى.



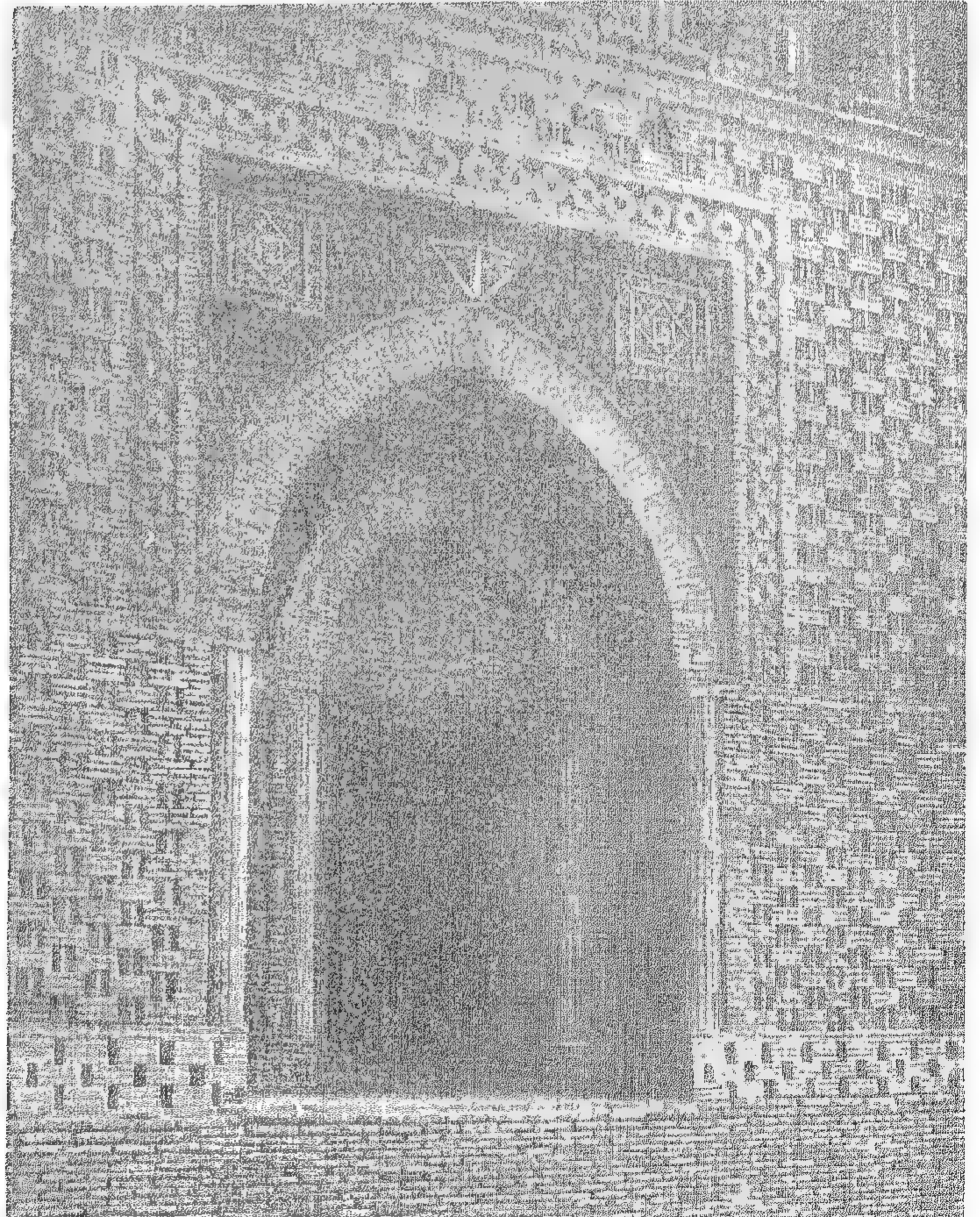


لوحة ٢١٨ - جانب من جدار ضريح إسماعيل
الساماني ببخارى. بإذن من وزارة الثقافة بالاتحاد
السوفيتي ..
لوحة ٢١٩ - منظر الجدار الخارجى للشرقة العلوية فى
ضريح إسماعيل الساماني .



وقد أقيم ضريح إسماعيل الساماني في بخارى عام ٩٢٧ م ، وهو الأثر الوحيد الذي يرجع إلى هذا العصر في آسيا الوسطى . وقدّر لهذه المقبرة أن تخلف بصمة واضحة على فن بناء المقابر في العصور اللاحقة بإيران وتركيا . وهو بناء مربع من الآجر تعلوه قبة تستند إلى منطقة انتقال هي طبل مئمن الأضلاع ، وقد سادت هذه القاعدة على مدى خمسة قرون تالية . وللضريح أربعة أبواب يقع كل منها في أحد وجهيات المبنى تزينه زخارف بارزة من الآجر . وبه من الداخل شرفة عليا ذات نوافذ معقودة في سلسلة متتابعة تحيط بجوانب الضريح الأربعة وتطل على الخارج . وهو أسلوب كان شائعاً في العمارة الساسانية الفارسية كما نرى في أطلال قصر المدائن . وتدل الصنعة الدقيقة البالغة العناية لقوالب الآجر سواء في خارج المبنى أو في داخله على شغف بالتنوع مع الاحتفاظ بالمنطق الإنشائي . حيث رُسيت القاعدة من مداميك مرصوصة رصاً إنشائياً عادياً ، على حين قُسّمت مختلف الأسطح التي تعلوها بمختلف التكوينات في رص قوالب الآجر في خطوط متوازية ومائلة . حتى أسفرت تكويناته الزخرفية عن اتخاذ مجموعات القوالب مقياس الحجر مما أضفى على الأسطح قوة ممزوجة بالرقّة . كما نلاحظ أن الزخارف تغطي المسطحات جميعها وهي السمة التي ظلت مميزة للعمارة هذه المنطقة منذ ذلك العصر حتى ما بعد عام ١٦٠٠ م (لوحات ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠) .

لوحة ٢٢٠ - مدخل ضريح إسماعيل الساماني .



بنيت في سمرقند في الفترة ما بين عام ١٣٧٦ وعام ١٤٣٥ ، وهي مجموعة من الأضرحة تُخصص الجانب الأكبر منها لأفراد أسرة تيمور وذرّيته . وقد شيد حفيده أولوغ بك مدخلاً مهيباً بها سنة ١٤٣٥ ، غير أن تيمور نفسه لم يدفن بها بل دفن في ضريح « خور أمير » بسمرقند كما دفن معه أقرباؤه المباشرون . وتنفرد هذه المقابر بين جبانات العالم الإسلامي بأنها مجموعة متكاملة لأفراد أسرة واحدة ، تقع على جانبي درب ضيق ، وتعد نموذجاً لعمارة الأسر الحاكمة في بلاد ما وراء النهر خلال أوائل القرن الخامس عشر . ومما يسترعى الانتباه في بعض هذه الأضرحة ، كضريح قاضي زاده الرومي استخدام الأحجام الهندسية استخداماً مباشراً ، فن مكعب قاعدة الضريح ، إلى المنشور المثمن



لمنطقة الإنتقال ، إلى طلبة القبة الأسطوانية تعلوها القبة الكروية ، كل هذا قد نُفذ في تصميم هندسى بسيط بلا افتعال ، وتركيب تكعيبي تجريدى مماثل لما يجهد في الوصول إليه لمهندس المعاصر في العمارة الحديثة . وللقباب جميعاً تكسيات خارجية أخاذة ، فبعضها مزخرف زخرفة ملونة منقوشة بالبلاطات الخزفية المزججة . وبعضها مجسم وكأنه إحدى نبات الصَّبَار ، والبعض مزين بالفسيفساء ، وجاء وثنى الزخارف من أشكال نباتية وهندسية وكتابية . وكلها خلاصة وافية لأسلوب الزخرفة في عهد التيموريين .

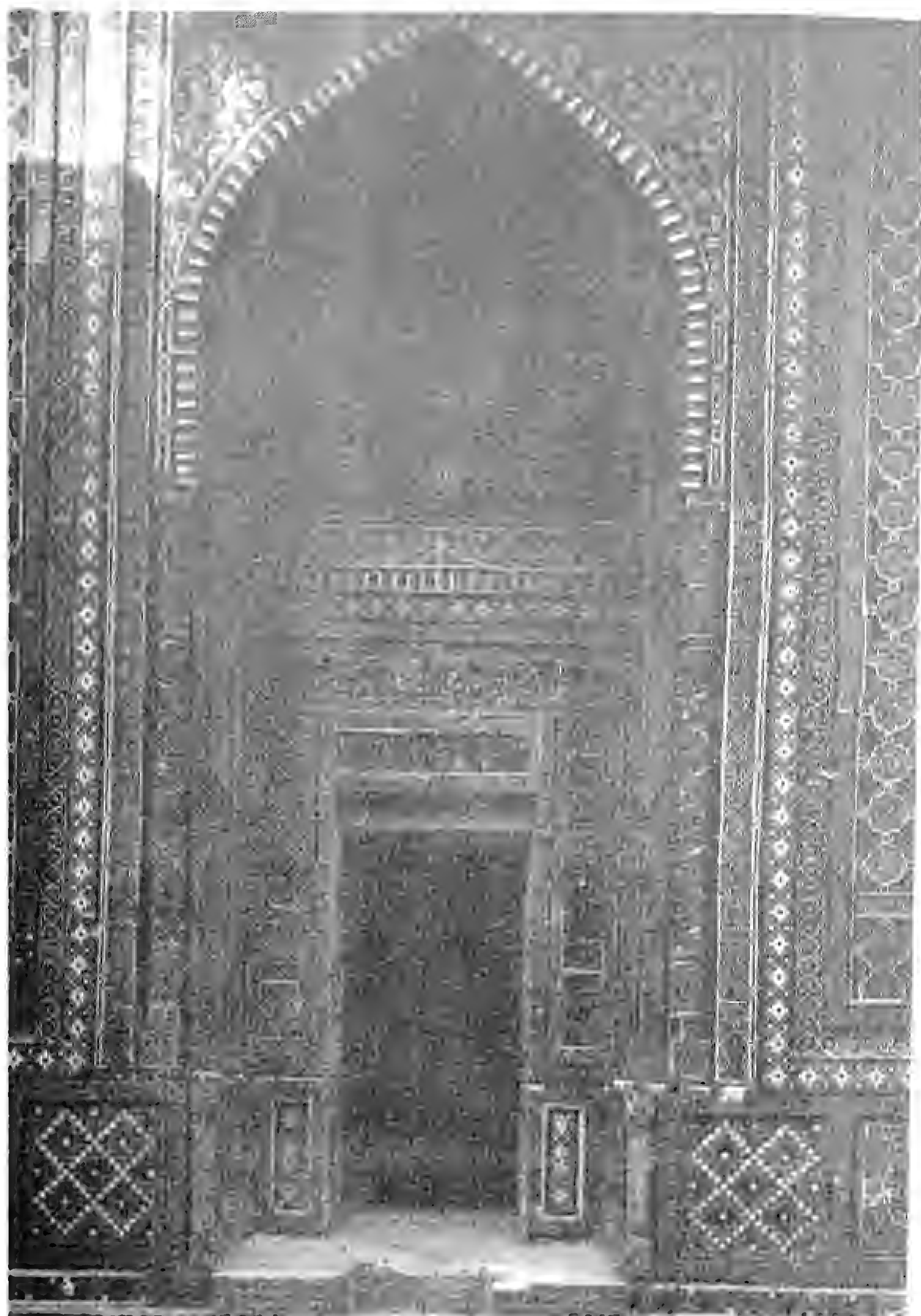
لوحة ٢٢١ - جبانة شاهى زنده بسمرقند . منظر عام للمجموعة الجنوبية من الأضرحة . بإذن من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفيتى .

لوحة ٢٢٢ - جبانة شاهى زنده بسمرقند . منظر عام للمجموعة الوسطى من الأضرحة : قباب ذات زخارف ملونة بالقاشانى وأخرى مجسمة كأنها إحدى نبات الصَّبَار . بإذن من وزارة الثقافة بالاتحاد السوفيتى .

تساءلت واقفاً عن كُتب أتطلع إلى هذا المشهد القاتن ، تُرى هل قصد المعمارى بكل هذا الجمال الذى يغمر الحواس والذى تعمّد إسباغه على الأبنية من الخارج أن يكون لضريح مزاراً تذكاريّاً يعكس شخصية العاهل ليطلّ على رعاياه بتلك الأبهة التى كان يطلّ بها عليهم في حياته ، مضيفاً عليها صدق الرمز في عمارته الإسلامية بما يتفق وصدق الموت . على العكس من المسجد يؤمّه الناس للصلاة تحت سقفه وبين جدرانها ؟ (لوحات ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩) .





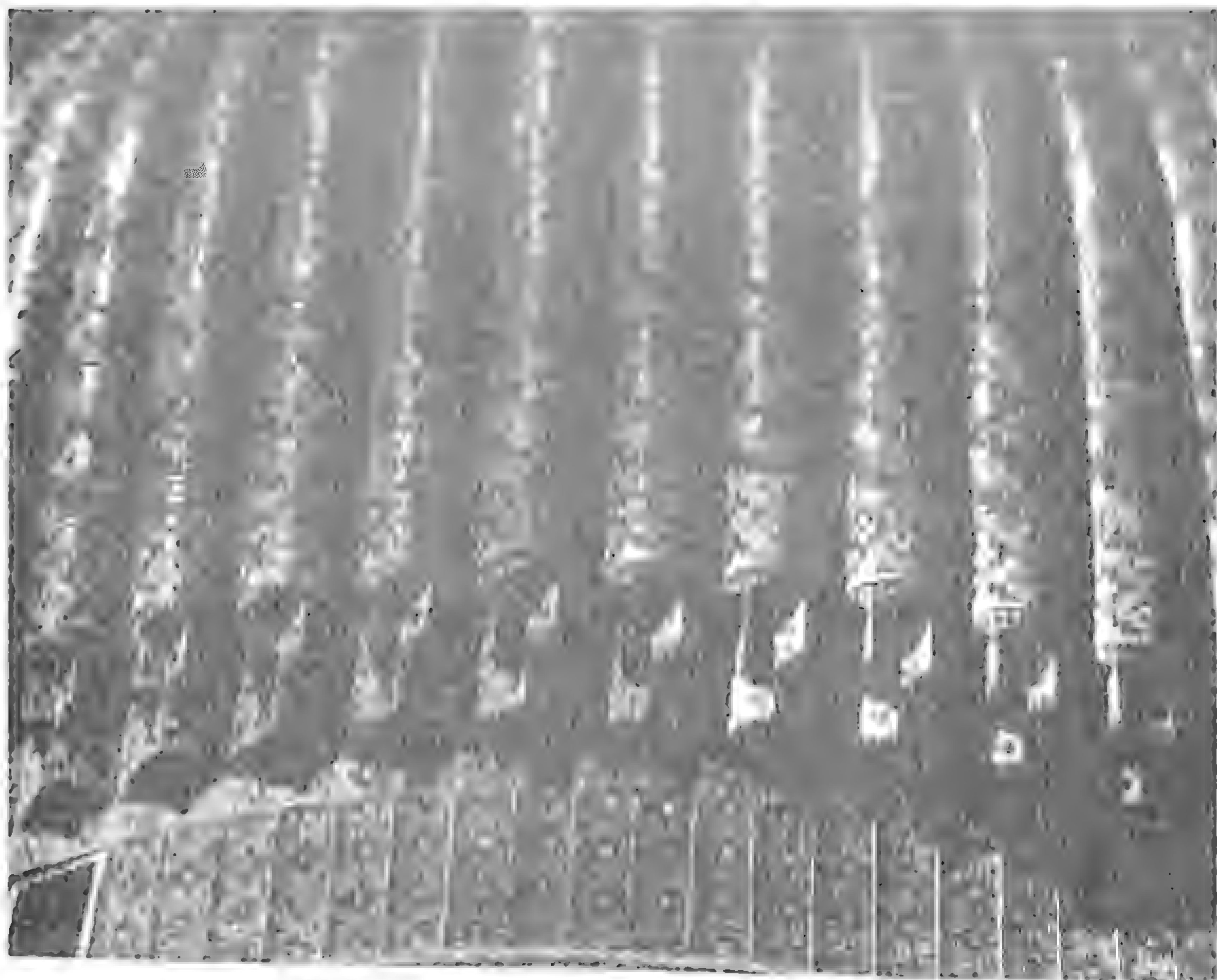




لوحة ٢٢٣ - جبانة شاهى زنڊه بسمرقند . مدخل البوابة . بإذن من وزارة الثقافة بالإتحاد السوفيتى .
لوحة ٢٢٤ - جبانة شاهى زنڊه : مدخل أحد الأضرحة . بإذن من وزارة الثقافة بالإتحاد السوفيتى .



لوحة ٢٢٥ - ضريح خورمير بسمرقند ١٤٠٤ م : منظر عام . بإذن من وزارة الثقافة بالإتحاد السوفيتى .
لوحة ٢٢٦ - ضريح خورمير بسمرقند : القبة والعلبة .
لوحة ٢٢٧ - ضريح خورمير : جزء من العلبة وتطفي فيها الزخارف على الإنشاء .
لوحة ٢٢٨ - قبة ضريح خورمير ، وتبدو فيها الضلوع .
لوحة ٢٢٩ - ضريح قاضى زاده الرومى بسمرقند .



برج مسعود الثالث في غزنة

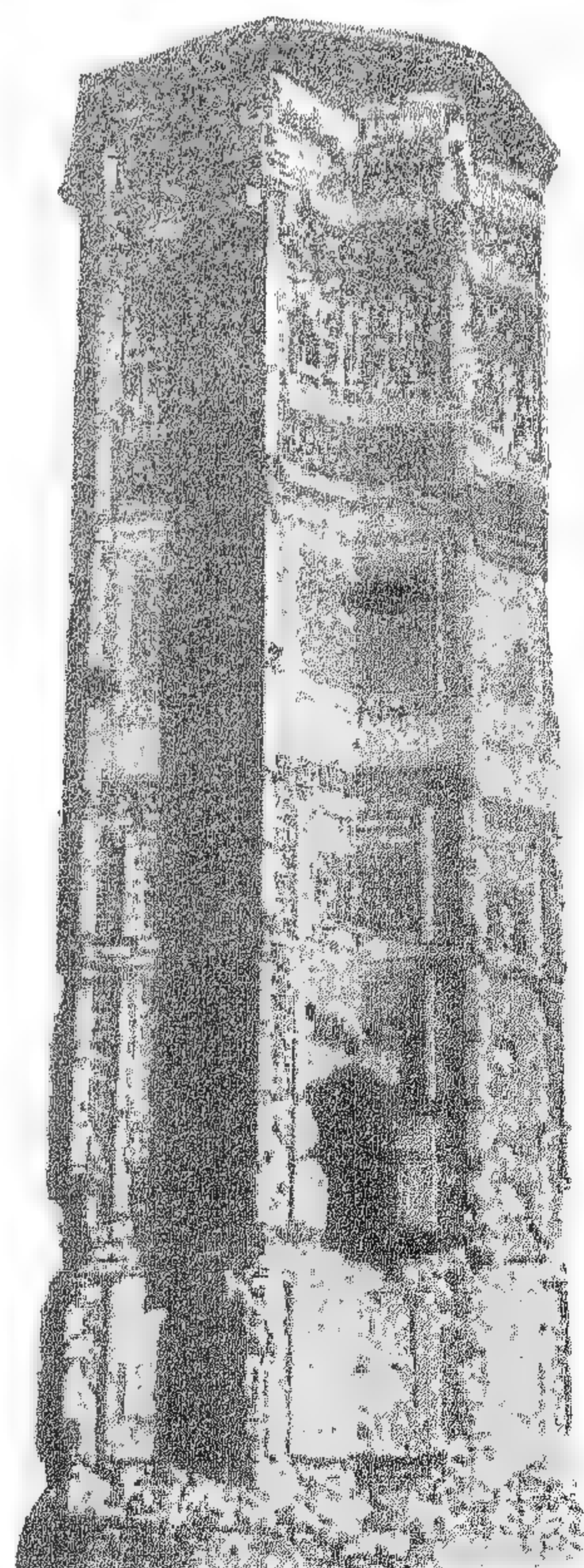
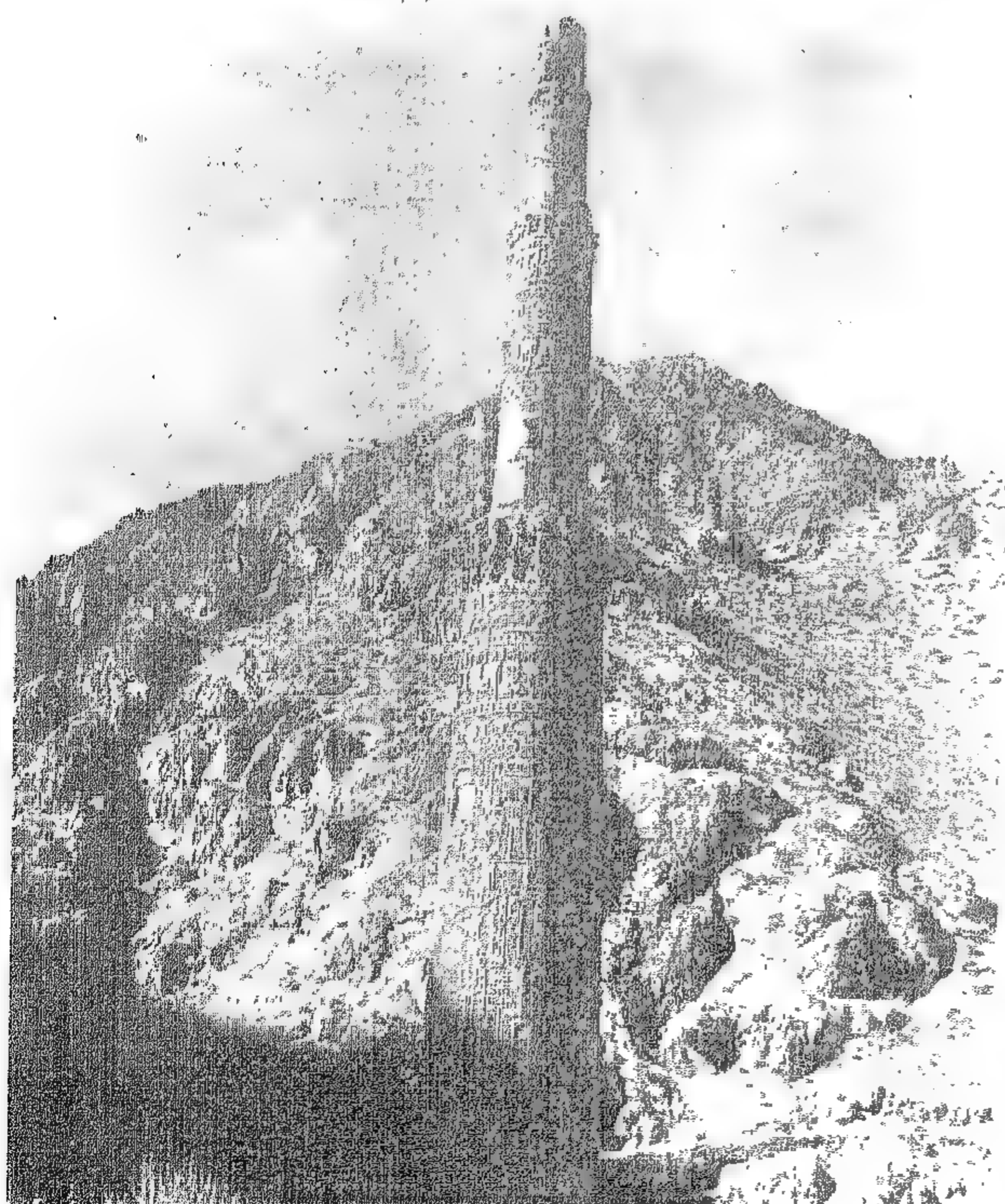
أقيم هذا البرج في أفغانستان (فيما بين سنتي ١٠٩٨ و ١١١٥) . وهو في حقيقته إحدى منارتين نسب بناء الثانية منهما إلى السلطان محمود الغزنوي ، والواقع أن الذي أنشأها هو بهرام شاه الثالث عام ١١١٥ . وقد عُرف هذا البناء دائماً باسم «برج النصر» ويبدو أن الهيئة الحالية لهذا البناء وهي التي نراها في صورة برج يشبه شكل النجمة المثلثة لا تمثل الأصل تماماً ، فقد تبين من الرسوم التي بقيت لهذا البرج منذ القرن التاسع عشر أن طابقاً أسطوانياً الشكل كان يعلوه ثم زال .

وقد أخضع المعمارى الناحية الإنشائية للناحية الجمالية التعبيرية بأن جعل جدران البرج الساندة على شكل أفرع النجمة الثمانية . وفي الوقت نفسه ، فهو باختياره للنجمة ذات الأفرع الثمانية قد أضفى على المبنى القيمة الرمزية الإسلامية المعروفة . ويعطينا هذا المبنى فكرة صادقة عن الطابع الأصلي للمنارات التي أقامها السلاطين الغزنويون والتي أثرت فيما بعد على عدد من العمارات الإسلامية مثل ضريح جنبادى قابوس بإيران . وتكسو البرج زخارف رائعة من قوالب الآجر والجص المشغول بتخلله نقوش وكتابات .

وثمة مثذنة أخرى في مدينة جام في أفغانستان يرجع تاريخ بنائها إلى سنة ١٢٠٦ ، لها قاعدة من ثلاثة طوابق ما زالت باقية على حالها ، ومنها نستبين الطابع الأصلي للمنارات أو المآذن التي أقامها السلاطين الغزنويون (لوحات ٢٣٠ ، ٢٣١) .

لوحة ٢٣٠ - برج مسعود بغزنة في أفغانستان

لوحة ٢٣١ - منارة جام في أفغانستان



الكنيسة الملكية في باليرمو

تمثل هذه الكنيسة التي أقيمت بين عام ١١٤٠ و ١١٤٢ ملحقة بقصر روجيه الثاني - رغم انتماؤها الروحي إلى المسيحية - جزءاً من التراث المعماري الإسلامي لأنها شيدت وزخرفت بأيدي مسلمين تركوا فيها بصماتهم الفنية حتى لتعد المقرنصات الخشبية بسقف هذه الكنيسة بما يزينها من تصاوير من أروع الأمثلة المعروفة للتصوير الفاطمي . وهو تصوير لموضوعات دينوية خالصة تمثل صراع الحيوانات فضلاً عن بعض مشاهد لأنشطة أفراد البلاط الملكي ، ومناظر رمزية تمثل صعود الإسكندر الأكبر إلى السماء فوق صدر نسر . وإذا كنا نشك في إمكان رؤية الأمراء والحكام الذين عاشوا في ذلك القصر الملكي لتلك الصور ، نظراً لأنها رسمت على السقف في مكان مظلم شديد الارتفاع ، إلا أن الراجح أن المقصود بهذه الرسوم كان مواكبتها للوحات الفسيفساء البيزنطية التي تقع أدناها . على أن التشابه بين خصائص الزخرفة في الكنيسة الملكية ببالييرمو وخصائص الزخارف التي كانت تشتمل عليها القصور الفاطمية بوجه عام وقصورهم في القاهرة بوجه خاص ، والتي لم يبق من مظاهرها في قصور القاهرة الفاطمية مع الأسف إلا بعض حشوات من الخشب المحفور المنقوش ، تجعل لهذه الكنيسة قيمة الوثيقة الإسلامية الفاطمية التي لا يمكن إغفالها خلال الحديث عن العمارة الإسلامية (لوحات ٢٣٢ ، ٢٣٣) .

* * *

لوحة ٢٣٢ - كايلا بالاتينا ببالييرمو : دخول المسيح
أورشليم

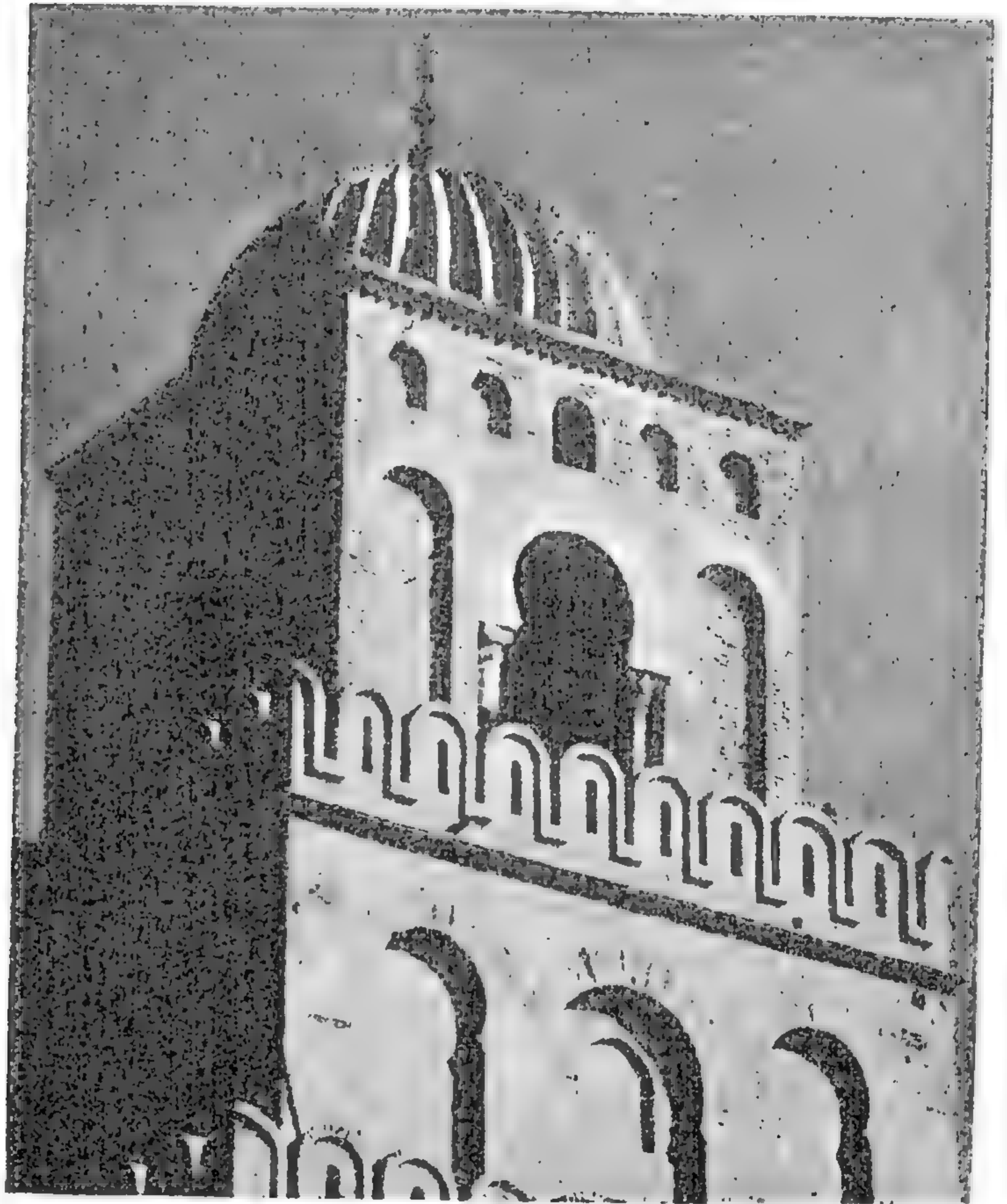
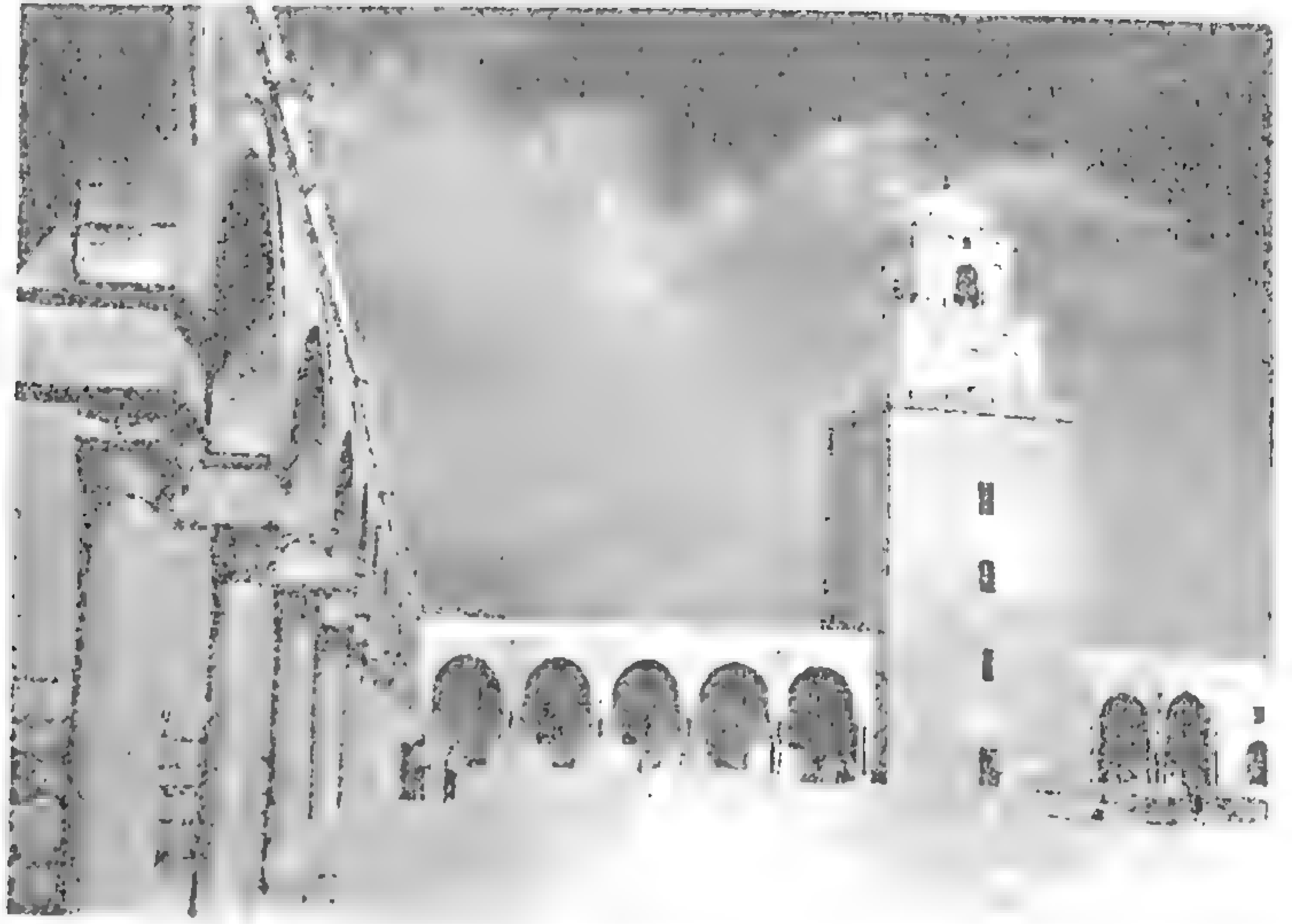




مسجد القيروان بتونس

في عام ٥٠ هـ خطّ عقبة بن نافع مسجد القيروان وحدّد مكان القبلة منه وشيّد محرابه الذي ظل موضع التقديس والتبجيل حتى إنه عندما أعاد زياد الله بناء المسجد من جديد عام ٨٣٦ م وانبرى لهدم القديم تصدّى له من يزحزحه عن رأيه . ولم تتعد إصلاحاته توسيع المجاز الأوسط وتغطية إيوان الصلاة بمجموعة من السقوف الباهظة التكاليف البديعة الصنعة من جذوع الأشجار المكسوة بألواح من خشب الأرز ، ولا يزال بعضها يحمل آثاراً من نقوش تعود إلى الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى الحادي عشر .

وجاء تخطيط المسجد على شكل مستطيل غير متساوي الأضلاع فوق منحدر أتاح لجدرانه الخارجية أن تبدو في تنسيق طبيعي جميل موافق لانحدار الموقع باختلاف مستوياتها ، كما خفف اختلاف أشكال الدعائم المتنوعة الأحجام من صرامة خطوط المثلثة الضخمة المربعة ذات الثلاثة طوابق التي يتسم أدناها المربع المسقط بالبساطة المقرونة بالقوة ، ويستدق كلما ارتفع مجتذباً أنظارنا إلى أعلى في انحدار لطيف ، في حين يقل ارتفاع الطابقين العلويين بالنسبة للطابق الأدنى ، كما يصغر حجم الطابق العلوي عن الطابق الثاني ، وقد اشتق تصميم هذه المثلثة من أبراج الكنائس المسيحية في الشام . وكان للجامع في الأصل مدخلان تم إلغاؤهما واستبدالهما بعدة مداخل في أماكن مختلفة دون مراعاة للتماثل والتوازن ، يقع كل منها بين دعائمين يعلوهما قبو يفضي على المدخل شكل الكثة [سقيفة المدخل] . ولا تؤدي هذه الدعائم وظيفة الأكتاف الساندة للبناء لعدم احتياج جدران المسجد إلى ركائز ، ودليل ذلك أنها شيدت في أماكن بعيدة عن نقط امتداد العقود



لوحة ٢٣٤ - جامع القيروان بتونس . المئذنة تطل
على الصحن .
لوحة ٢٣٥ - جامع القيروان بتونس . تفصيل رأس
المئذنة

ومراكز اندفاعها .

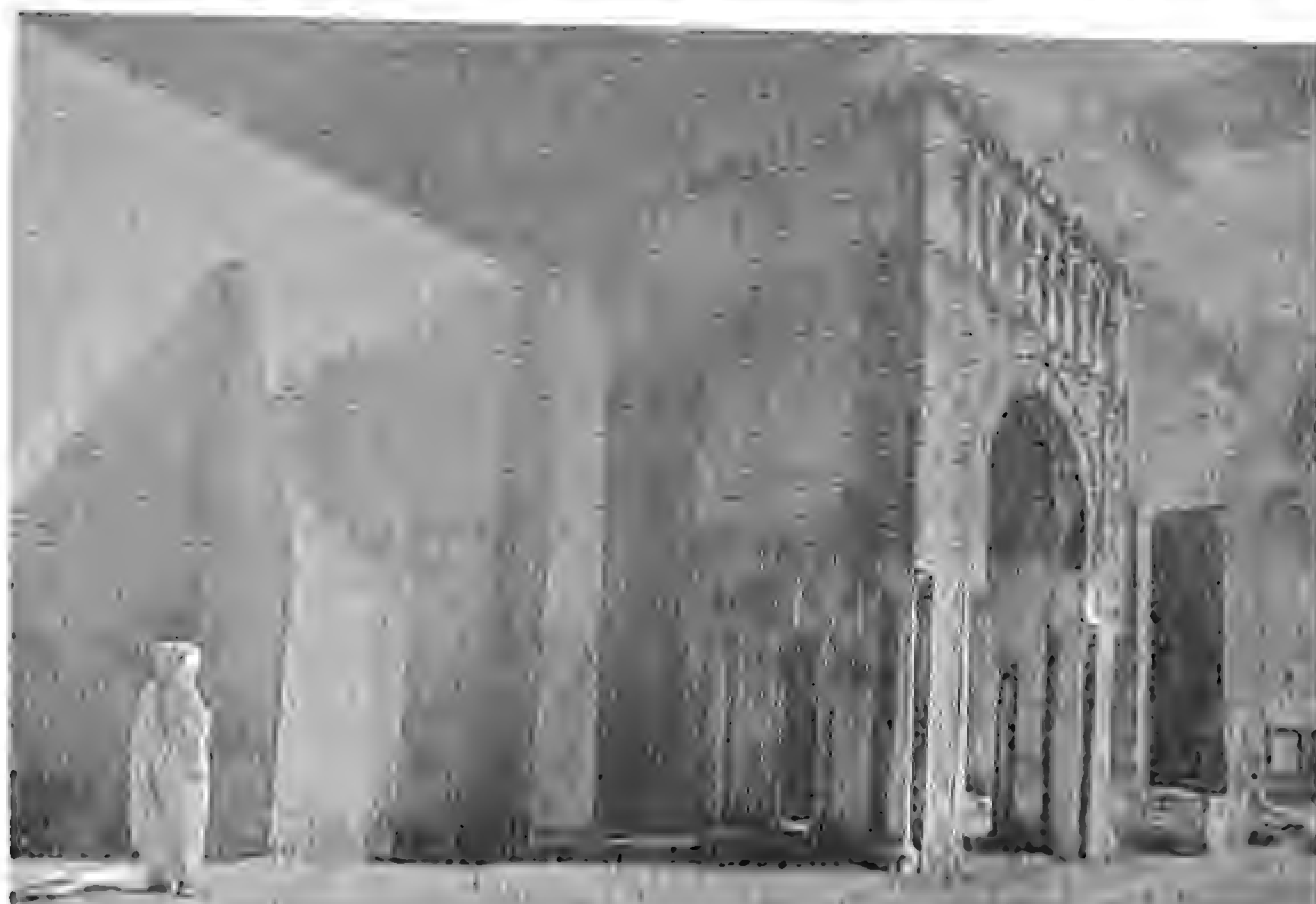
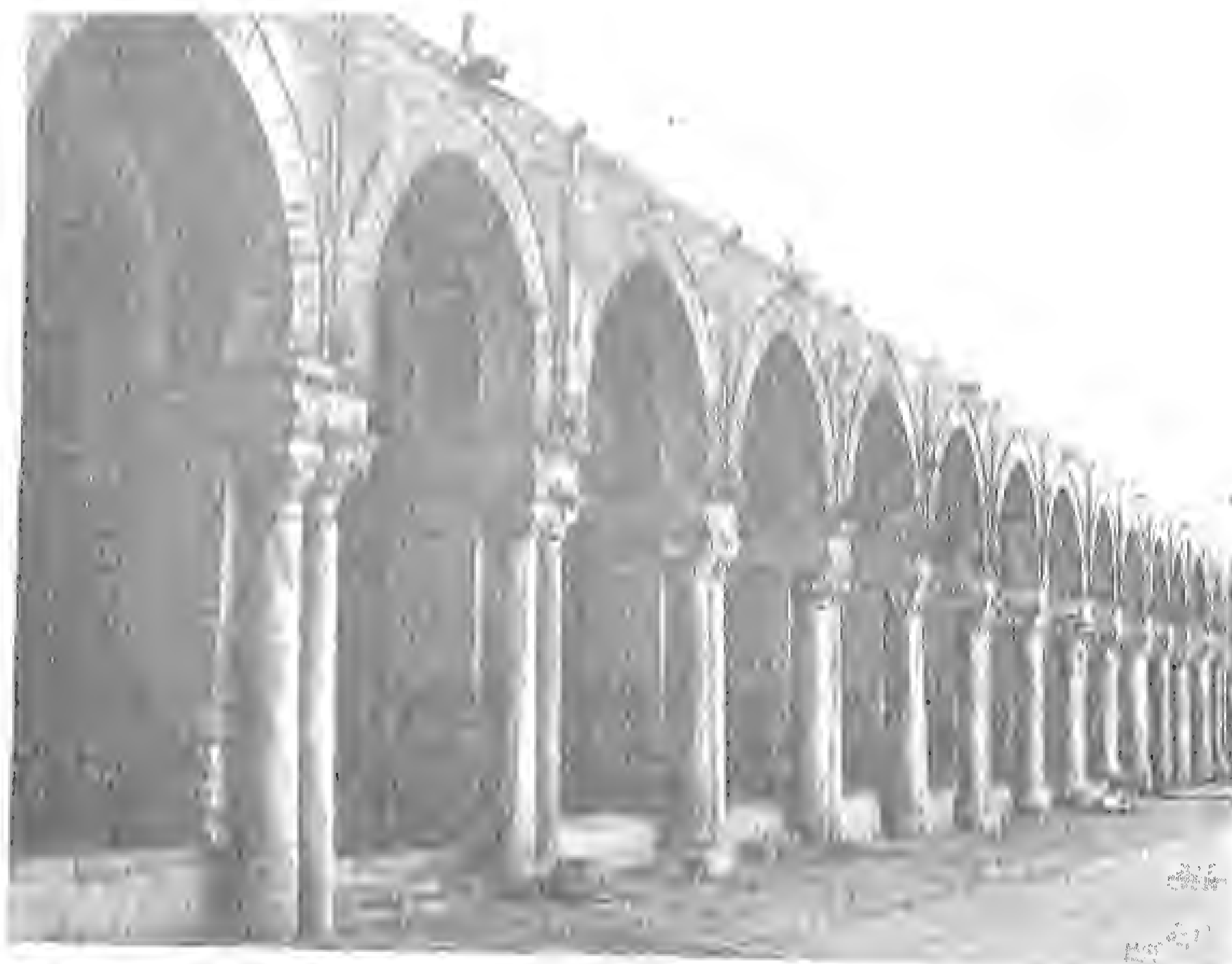
ولم يكن من باب المصادفة أن عمّ تشييد هذه الدعائم الواجهتين الشرقية والغربية . ويعتقد أحمد فكرى أن سبب ذلك هو أن أبواب المسجد قد فتحت في هاتين الواجهتين ، وأن هذا هو سر إقامة الدعائم الضخمة عليها إذ يحيط بكل باب مدخل . ويتقدم هذا المدخل بناء يخرج عن حدود الحائط بمقدار مترين طولاً ومترين عرضاً . ولو أن هذه المداخل وعددها أربعة على الواجهة الغربية تُركت بمفردها لظهرت كأنها زيادات خارجة عن كتلة المسجد ولكانت شوهة في وحدة هذه الواجهة الفسيحة . لقد جعلت هذه الدعائم من المداخل عناصر قوية التماسك بكتلة المسجد ، بل لقد روعى أيضاً أن تكون رؤوس الدعائم منحدرية حتى يتجلى رونق رؤوس المداخل التي تنحصر بينها .

ويحيط بالصحن من جميع جوانبه بائكات محمولة على أكتاف يحتضن كلا منها عمودان في تنسيق بديع . والراجح أن هذه البائكات قد أقامها أبو حفص الذي رُمّم المسجد عام ١٢٩٤ م بعد أن كان قد تحول بالفعل إلى أطلال على أيدي البدو الهلاليين عام ١٠٥٤ م ، فلم يكن التصميم الأول يتضمن أروقة جانبية على الإطلاق . وعلى الرغم من القلاقل التي اتسم بها عهد الفاطميين فقد احتفظ جامع القيروان بالكثير من عناصر تصميمه الأصلي في القرن التاسع الميلادي . ويقع المحراب في نهاية تسع بائكات مكونة من أعمدة تحمل عقوداً متجاوزة [أى ما يتجاوز الدائرة] على شكل حدوة الفرس تشدها مدادات خشبية لمقاومة الجهود الناشئة عن اندفاع القوى أفقياً بسبب انحناء العقود (١٠٦) .

وقد استعار المسجد منذ نشأته في عهد عقبة بن نافع أعمدته من مبان أثرية قديمة ما بين بيزنطية ورومانية وإسلامية تبلغ أربعائة وثمانية وثمانين عموداً ، نالت عناية وجهها لتكون متساوية ، ثم أقيمت فوقها عقود متجاوزة [حدوة الفرس] للارتفاع بسقف المسجد إلى ثلاثة أضعاف طول الأعمدة . وقد زوّدت العقود بمحاربات من تحتها وأحيطت بطنوف من فوقها وبقرم خشبية من تحتها لتحمل جهود الرفس . وكما أن عقود المسجد جميعاً متجاوزة - حديثها وقديمها - ، كذلك أبوابه وأبواب مثذنته ونوافذها ومحاربه وإطار باب مقصورته وزخرفة منبره ، كلها ذات عقود متجاوزة .

وبين عامي ٨٦٢ . ٨٦٣ م جرى توسيع المحاز الأوسط ورواق المحراب واكتنفته من الجانبين أعمدة مزدوجة ، وشيدت قبة في جزء السقف الواقع أمام المحراب ترمز إلى السماء ، كما يرجع تشييد المنبر إلى هذا التاريخ . وقبة المحراب ساسانية من الحجر المنحوت على حين أن تسعين في المائة من القباب التونسية من الآجروهي ذات أربعة خناصر معقودة مزخرفة على شكل المحارة ، وقد قسم السطح الكروي للقبة من الداخل إلى أربع وعشرين ضلعاً . وروعى في العمارة الخارجية للقبة أن تعبر عن التكوين الداخلى لها بأجزائها الثلاثة وهي الفراغ المربع ومنطقة الانتقال ونصف كرة القبة . ونلاحظ طلاء أخشاب السقف بالألوان المائية لا الزيتية التي بقيت على حالها منذ القرن الحادى عشر .

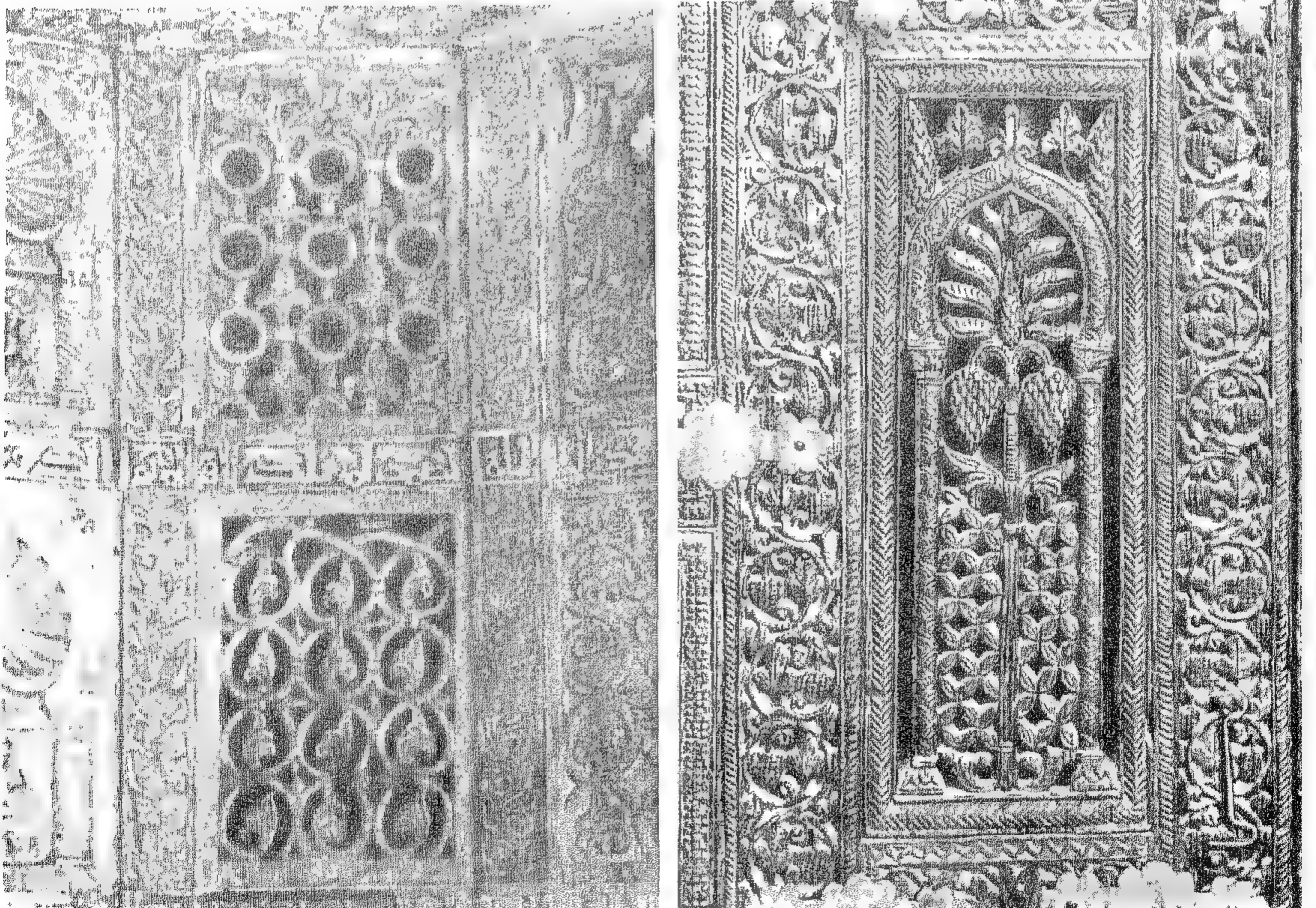
لوحة ٢٣٦ - جامع القيروان . الرواق الجنوبي الغربى
يطل على الصحن .
لوحة ٢٣٧ - جامع القيروان . مدخل تكتنفه الدعائم



وأقيم محراب كبير تجويفه العلوى من الخشب الأزرق على شكل المحارة ذو توريقات ذهبية محددة باللون الأحمر ، ويحيط بالمحراب عمودان لكل منهما تاج تطابقاً شكلاً وحجماً ، مظهرًا وصنعة . وتتوسط وجه التاج ورقة كروم نحتت برقة فائقة لا تكاد نبتين معها بدن التاج من رواء زركشها ، وهو أسلوب النحت المحرم الذى يشمل المحراب كله . ويلتصق بجوف المحراب ستار رقيق من الرخام يخترق الضوء ثقوبه . ولقد بلغ من إتقان الصانع المسلم لهذه الصنعة أن احتذاه الفنانون المسيحيون فى بيزنطة وأسبانيا وفرنسا خلال القرون الوسطى فأدخلوا هذه التقنية على زخارفهم المنحوتة . وتنتمى أكثر منحوتات مسجد القيروان إلى هذا الطراز المحرم . وغشى سطح المحراب وجانبه مائة وثلاثون بلاطة مزججة ذات بريق معدنى ، مربعة الشكل على طراز سامرا مما يدل على أنها قد جىء بها من بغداد هى وخشب الساج^(١٧) الذى صنع منه المنبر ، فضلا عن مائتين واثنين وأربعين حشوة رخامية متنوعة بالمحراب .

ويحتوى المسجد على عناصر جميلة من بينها مقصورة من الخشب الخرط والخشب المحفور شيدت للخليفة الفاطمى التونسى المعز بن باديس الصنهاجى عام ١٠٢٢/١٠٢٣ م ، خوفاً من اغتياله أثناء الصلاة تقع إلى يمين المنبر ، والراجح أن تكون زخارف هذه المقصورة أقدم نموذج معروف لزخارف المشربية فى التاريخ الإسلامى . ومما يثير الإعجاب حقاً المنبر الفريد المصنوع من خشب الساج والذى يرجع تاريخ صنعه إلى ما بين عام ٨٦٢ . ٨٦٣ م ، ويتكون من ٦٤ حشوة مستطيلة ذات زخارف

لوحة ٢٣٨ - جامع القيروان . حشوة خشبية من زخارف المنبر
لوحة ٢٣٩ - جامع القيروان . حشوة رخامية من زخارف المحراب



مبتكرة على هيئة توريقات محفورة تذكرنا بالتقنة الأموية المتأثرة بالطراز الساساني ، وكذلك على هيئة لفائف الكروم الكلاسيكية ، ويعد هذا المنبر أقدم مثل معروف في التاريخ الإسلامي حفظه لنا الزمن سليماً .

ويتجلى في مسجد القيروان عصران للبناء ، أولها الذي تنتمي إليه المئذنة والمدخل والدعائم والمنبر والقبة والبلاطات ، وقد أنشئت في عهد الخليفة هشام بن عبد الملك (٧٢٥ م) نستشعر فيها قوة كتل البناء وعظمتها ، والعصر الثاني عصر قبة المحراب حيث نلمس الرشاقة والرهافة ، وإن كان العصر الأول هو الذي أسبق على مسجد القيروان تخطيطه المعماري وأضفى عليه المظهر الذي يبدو عليه اليوم .

وعلى حين امتاز العصر الأول بالعناية بالكتلة اشهر العصر الثاني بالاهتمام بصقل الأسطح والزخرفة فعمت الحلقات الزخرفية الهندسية والنباتية ، واختار فنان القيروان عنصرى الدائرة والمربع وأبدع في تنويعاتها سواء انفراداً أو تداخلاً ، واقتصرت الزخارف النباتية على الكروم في صيغ متعددة .

كذلك تميز هذا المسجد بأقدم نوع من الحلقات انتشر في المغرب والأندلس ، وهو إحاطة أبواب المساجد ومداخل القصور بإطارات مستطيلة كما هو الحال في مسجد قرطبة (لوحات ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩) .

ضريح محمد أولجايتو خودا بنده بالسلطانية

في عام ١٢٩٠ قرر أرغون خان رابع الحكام المغول في إيران تشييد مدينة جنوب شرق زانجان بشمال غربي إيران ، وهو المكان الذي يعرف اليوم باسم مدينة «السلطانية» . وفي عهد ابنه السلطان غازان خان نمت هذه المدينة غير أنها لم تصل إلى ذروة ازدهارها إلا في عهد أخيه «محمد أولجايتو خودابنده» الذي تولى الملك من بعده في عام ١٣٠٤ فعكف على الاهتمام بأمر المدينة وإنمائها وتجميلها حتى تصبح عاصمة ملكه ودعاها «السلطانية» . وانبرى أفراد بلاطه يتنافسون بحماس لتحقيق خطط ملوكهم الجريئة الطموحة حتى ليقال إن رشيد الدين وزير أولجايتو الذي ألف كتاب تاريخ المغول أو «جامع التواريخ» قد شيد ألف منزل وجامع بمنارتين ومدرسة ومستشفى . وقد أمر أولجايتو باستقدام أقدر فنانى المملكة وأفضل تجار تبريز للإقامة بعاصمته واستيطانها ، ثم أمر بتشيد ضريح ضخم ، غير أن أوامره تلك لم تلبث أن واجهت العصيان يوم وفاته عام ١٣١٦ ، فقد روى أن ذلك اليوم شهد هجرة ١٤ ألف أسرة من العاصمة الجديدة ، ومع ذلك فإن ابنه وخليفته أبو سعيد بهادر احتفظ بالسلطانية عاصمة للملكة على حين أن وزيره على شاه بدأ يشيد جامع تبريز العظيم مما يدل على أفول نجم هذه العاصمة . وقد تدهورت سلطة المغول بعد وفاة أبي سعيد وسادت

البلاد فترة من الفوضى سقطت في أثنائها السلطانية في أيدي الجلائريين ثم بنى مظفر ، وفي عام ١٣٨٤ احتلت جحافل تيمور المدينة ونهبوها ونزحوا ما فيها إلا أنهم لم يمبسوا ضريح أوجايتو .

وقد شيد هذا الضريح المثلث (١٠٨) بكامله من قوالب الآجر وغطيت بعض أجزائه من الخارج بالحزف وبقطع الفسيفساء ومن الداخل بالقاشاني الملون ، والجص المشغول وتتميز جميعها بالغنى الفائق ودقة الصنعة .

حقاً أن المسقط الأفقي للمبنى مثلث الشكل ، ولكن المعمارى قد حوّل نصف المثلث الشمالى إلى شكل مستطيل في الجزء الأسفل فقط من المبنى ، بأن مدّ الجدارين الشرقى والغربى كى يقابلا الجدار الشمالى ، ومن ثم تكوّن مثلثان خارجان من ركنى المثلث الشمالى الشرقى والشمالى الغربى ، أقام في كل منهما درجاً يؤدي إلى الشرفة المحيطة بالمبنى من أعلى الجزء الأسفل ، ومن هذا المستوى استعاد المبنى الشكل المثلث من الخارج (شكل ٥٧ ، ٥٨) . ويعلو الشرفة إفريز ضخّم من المقرنصات ، وثمة درج ثالث في الركن الشمالى الغربى يبدأ من مستوى الشرفة ليؤدى إلى الطابق الأعلى الذى يحمل القبة . وفي مواجهة المدخل مقصورة الدفن المستطيلة الشكل التى تضم قبراً أوجايتو ، وكانت في الأصل مقببة . وتقوم على كل ضلع من الأضلاع الثمانية التى يتكون منها المبنى من الداخل باثلاث من طابقين ، تتكون الشرفة من مسطحها العلوى . وإذا كان المبنى مثمناً فلم تكن ثمة حاجة إلى العناصر المتدلية ، فقد تم الانتقال من مثلث المبنى إلى دائرة القبة عن طريق حلقات الأركان تكوّن قبواً ضحلاً عند قاعدة القبة ، وتكاد قوالب الآجر المزعجة تكسو الجدران كلها من الداخل . أما قبة الضريح فهى بسيطة كبيرة السّمك والوزن تكسوها قشرة من الخارج (١٠٩) ، وقد بنيت بدون أكتاف أو سواند من أى نوع ، معتمدة في سلامة إنشائها على اختيار المنحنيات المعمارية المناسبة التى تتواءم مع منحنيات جهود الضغط في قشرة القبة بما يقلل من جهود الرفس الجانبى . ولعل هذا التصميم البسيط هو الذى يضمن على هذه القبة خطوطها الجليّة ويوحى بخفتها من بعد .

ولم يكن للمنارات الثمانية أى وظيفة إنشائية بل كانت تؤدي هدفاً زخرفياً بحتاً . وللتخفيف من وزن القبة رقق المهندس من سمكها بالتدرج على عدة مناسيب . كما عمد - لكى تصبح القشرة الخارجية ملساء دون كسرات - إلى تحميل هذه القشرة على ركائز في شكل عقود تستند من أسفل على سطح القبة الخارجى . ويزداد عمق هذه العقود بطبيعة الحال عند كل مستوى كلما ارتفعنا لكى يحتفظ المعمارى بالسطح الكروى الخارجى الأملس السليم المكسو بالحزف . ولاشك أن هذه القبة من عمل معمارى عظيم كان يجمع إلى خبرته التقنية حساسية الفنان المراهف ، لأن تشييد قبة ذات قشرتين بمثل هذا التركيب يعدّ عملاً هندسياً رائعاً لم يقدم عليه أحد من قبل ، وهو يتطلب وعياً كاملاً بتأثير الجهود . أسفر عن هاتين القبتين المتكاملتين من الناحية الإنشائية . وما من ريب في أن هذه القبة تتفوق على قبة البانثيون في روما التى شُيّدت القشرة السفلى منها من الحجر وكأنها عبوة وُضعت من

لوحة ٢٤٠ - ضريح السلطان أوجايتو خودا بنده .
السلطانية بأذربيجان

فوقها القشرة الثانية . أما في ضريح أولجايتو فإن الأسطح والقبتين والعقود بينها كانت تؤدي جميعاً وظيفتها كعناصر إنشائية مترابطة وليست مجرد عبوة . وثمة قباب كثيرة أخرى ذات قشرتين مثل قبة الصخرة غير أن القشرة العليا فيها محمولة على تركيبات خشبية لا على إنشاءات من مباني الآجر .



وقد نالت زخارف ضريح أولجايتو من العناية ما ناله الجانب الإنشائي ، فقد اكتسى السطح الخارجى للقبة كله بالبلاطات ذات اللون الأزرق الفيروزى ، وثمة شريط عريض من الخط الكوفى يحيط بطبلة القبة مؤدياً دور منطقة الانتقال بين هذا اللون الأزرق الفاتح واللون الأزرق اللازوردى فى طنف المقرنصات الرئيس . ولا تكتسى قوالب الآجر بأى زخارف من أسفل الشرفة حتى الأرض ، على حين تظهر زخارف القاشانى فوق الجانب الشرقى وفوق الجدار المقابل له ، وتندمج المداميك السفلى مع الألوان المحايدة للأرض والجبال التى تحيط بها ، على حين تتألق القبة الزرقاء من فوقها مع تاجها الذى يحمل المنارات وكأنها تخلق فى السماء . وما من شك فى أن هذا هو الانطباع الذى كان ينشده مصمم البناء ، ولقد حقق هدفه فى رشاقة ويسر متقلا من زرقة الطنف الواضحة إلى اللون الطيبعى لقوالب الآجر ، وابتكر بمهارته حلاً لمعادلة رؤية القبة الضخمة ذات اللون الأزرق الباهت متميزة عن خلفية السماء ذات اللون الأزرق الخفيف .

ولا يقل ثراء القاشانى داخل المبنى عنه خارجه ، والراجح أن أسطح الجدران الداخلية وباطن القبة كانت كلها مكتسية ببلاطات القاشانى ، كما كانت هناك شرائط خطية ذات زخارف متداخلة وإطارات زخرفية متعددة وزخارف نباتية ملتفة ووريدات وقوالب آجر على شكل النجوم مكسوة بالقاشانى المزجج ، ومن فوق الشرفات تتدلى المقرنصات على شكل أنصاف القباب .

وثمة سريكن وراء شموخ هذا البناء وعظمتته هو أنه شيد أصلاً لإيواء رفات الحسين بنىة نقلها من كربلاء . وكان أولجايتو سنياً حينما ولى السلطنة ، غير أنه تحول إلى المذهب الشيعى بعد ذلك . ويغلب على الظن أن تخطيط مدينة السلطانية كلها جاء على أساس أن يكون هذا الضريح الذى أعد لاستقبال رفات الحسين هو محورها ومركزها ، أما كون أولجايتو نفسه هو الذى استقرت رفاتة فى الضريح فذلك مجرد اتفاق وصدفة .

وتعد القضبان التى أعدت لكى تضم تابوت الحسين من أروع الأعمال الفنية البرونزية ، ولم يسعدنى الحظ إبان زيارتى لهذا الضريح برؤيتها فى مكانها ، لأن بعثة إيطالية كانت تجرى ترميمات رأت إزاحتها مؤقتاً حتى تتمكن من تدعيم القبة وترميم المقرنصات . ومن الملامح الزخرفية للبناء - وهى تحمل من الغرابة أكثر مما تحمل من الجمال الفنى - إقامة منارات فى كل طرف من أطراف البناء المثلث الأضلاع كما ذكرت ، بقى منها حتى الآن عدد يوحى بأن البناء فى صورته الحالية بعد تهدم بعض مناراته أصبح أجمل مما كان بمناراته كاملة (لوحة ٢٤٠) .

محراب أولجايتو بالمسجد الجامع بأصفهان (١٣١٠)

يُعدّ أرقّ محراب في القرن الرابع عشر بنسبه المثلّ ولو أنه ليس أكثرها إتقاناً . وثمة قسمة جديدة تبيّن فوق هذا المحراب هي حشوة زهور اللوتس البديعة رامية للرخاء الذي كان يسود ذلك العهد . وقد جاءت أشغال الجص في هذا المحراب بالعمق طبقاً للأسلوب البارقي والساساني . كما تبرز الكتابة القرآنية الزخارف النباتية كلها (لوحة ١٠ ملون) .

ضريح جنبادي قابوس بجرجان

يقع ضريح جنبادي قابوس أحد أمراء ولاية جرجان (١٠٠٦ - ١٠٠٧) فوق قمة أحد التلال إلى الشمال من القرية الصغيرة التي تحمل هذا الاسم ، وهو البناء الوحيد في جرجان - الواقعة إلى الجنوب الشرق من بحر قزوين - الذي بقي لنا بعد ما عصفت بهذه المنطقة الخراب والتدمير على مرّ الزمن . ويوحى موقع جنبادي قابوس المطل على سهل التركمان للمُشاهد بأنه شيد ليكون برجاً فخماً للمراقبة ، غير أن الحقيقة على خلاف ذلك ، فنذ عهد قابوس حين هبط آخر العمال جاذباً معه الحبل الذي تدلّى عليه ليصل إلى الأرض لم يرتق أحد إلى قمة هذا البناء ، فليس ثمة درج يؤدي إلى هذه القمة ، سواء من الداخل أو من الخارج ، وليس ثمة صقالات قد استندت إليه . كل هذا يعين على الإيهام بصدق الرواية الشائعة التي تزعم بأن رفات قابوس قد ضمها تابوت من الزجاج معلقٌ بسلاسل في قبة الضريح . ويبدو أن الأمر قد أعد بعناية لحماية قابوس من أن تمتد إليه يد في رقدته الأخيرة ، ولعل هذا هو سبب الارتفاع الشاهق لهذا البرج . أما الفتحة الصغيرة الواقعة في الناحية الشرقية من السقف فهي جزء من هذا المخطط . وما من شك في أن العمال قد استخدموها أثناء بناء السقف ، وكان في مكنتهم أن يسدّوها بعد الانتهاء من بناء السقف الخارجى . ومن الغريب أن هذه الفتحة لم تترك على حالها فحسب بل كان ثمة عناية شديدة بتجميلها مما يدل على أنه قد استهدف بها غرض آخر لعله يتصل بتقليد قديم تظل بموجبه الفتحة مواجهة للشمس المشرقة . فليس من المستغرب إذن أن يكون قابوس قد أوصى بأن تتعرض رفاتهِ لخيوط الشمس في البكور ، وهو ما يفسر اتجاه هذه النافذة صوب المشرق كما يفسر أسطورة التابوت الزجاجي .

والواقع أنه ليس ثمة مكان آخر في هذا المبنى البسيط يحتمل أن يضم رفات قابوس ، وقد اعتقد الروس عام ١٨٩٩ أن قابوس قد دفن في مقصورة تحت الأرض ، غير أن حفائزهم لم تسفر عما يؤيد هذا الاعتقاد . أما أن قابوس قد خطط لأن يعلّق نعشه في الفضاء فهو أمر جائر ، كما أنه لا غرابة في اختفاء جثمانه كما اختفى جثمان الفراعنة ممن دفنوا

في الأهرامات أو في مقابر وادي الملوك الحصينه .

ولا يزيد الضريح عن أنه برج أسطوانى ذو قمة مخروطية ، أما داخله ففراغ بين سطح الأرض والسقف المقبب . وقد صمم المعمارى هذه القبة بحيث ترتفع أبعد ما يكون عن سطح الأرض ، ولذلك فهي تعلو على شكل منحنى إلى أعلى نقطة يسمح بها السقف . وتقع فتحة النافذة عند قاعدة القبة ، ويزين البرج من الخارج عشرة أكتاف سائدة مثلثة القطاع تبتدىء من أسفل عند أحذورة القاعدة فوق سطح الأرض في حين تنتهى من أعلى عند محيط قاعدة المخروط . وثمة نقشان بالخط الكوفي أحدهما على ارتفاع ثمانية أمتار من الأرض والآخر أسفل المخروط الناقص ، يحملان اسم منشئ البناء شمس المعالى قابوس ابن وشكير ، ويثبتان الغرض من البناء وتاريخه^(١١٠) . ولا يحمل المبنى من الزخارف سوى طرازى الكتابة وعقد نافذة السقف والمقرنصتين الصغيرتين المتدليتين والحاملتين لنصف القبة بين عقدى المدخل . وليس ثمة أثر لترجيح أو جص إلا على سطح حروف الكتابة والمقرنصات ، ومن الواضح أن «قابوس» كان معنياً العناية كلها بصلاصة الضريح وإضفاء الطابع التذكارى المهيبة عليه . ويعدّ هذا الضريح أول نموذج لهذا الطراز من بناء المقابر الذى سرعان ما شاع وانتشر في إيران والأناضول .

ولم يعرف حتى الآن على وجه التحقيق مصدر هذا الطراز المعمارى وأصوله ، وإن اختلف تماماً عن التقليد المتبع في طراز مقبرة إسماعيل السامانى ، حتى استأثر الارتفاع الشاهق لضريح جنبادى قابوس والتكشف الواضح وبساطة الزخارف بأخيلة أجيال متعاقبة من الرحالة والمؤرخين (لوحة ٢٤١) .



لوحة ٢٤١ - ضريح جنبادى قابوس (جرجان)
بإذن من وزارة الثقافة بإيران

الآثار المعمارية الصفوية بأصفهان

شيد الشاه عباس ما بين عامي ١٦٠٠ و ١٦٢٠ مجموعة من العماثر تعرف باسم ميدان شاه أى الميدان الملكي [أوساحة نقش چيهان] ، وكان فى الأصل ميداناً لألعاب الفروسية والكرة والصولجان (لوحات ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧) . ويقوم فى الجانب الغربى من الميدان مبنى «على قابو» أى الباب العالى الدقيق الضنعة وهو مقرّ الشاه يطلّ منه على الناس (لوحة ٢٤٨) ، وقد خصص الدور الأرضى منه لضباط الحرس . ويتكون المبنى من ستة أدوار تتقدمه شرفة تطل على الميدان لمشاهدة الألعاب والاستعراضات ، تقع خلفها قاعة استقبال مسقوفة بقبو تزوّقها لوحات فنية وزخارف حيوانية وصور للطيور والوحوش وأنواع الزخرفة البديعة بريشة الفنان الكبير رضا عباسى ومساعديه . ويرقى الناس إلى الطوابق العليا عن طريق درج مرهق شديد الانحدار . ويظفر هذا البناء بعدد من الأروقة اللطيفة المكشوفة ، بكل منها مدفأة حتى يتسنى لقاطنية تأمل





السماء ليلاً . وعلى الرغم من جمال القاعات والحجرات إلا أن كتلة المبنى من الخارج تفتقر إلى كمال النسب بل تبدو معيبة من الخلف ، غير أن جمال البائكات المعقودة البديعة المحيطة بالميدان ما يلبث أن يشدنا فيطغى على هذه الهفوات الهيئته ، كما يستقطب عقد مدخل مسجد شاه الشاهق النظر بروعته المهيبة ، على حين تخفف شرفة المبنى البهيجة من صرامة الطابع في ميدان الاستعراض مُضفية رقعتها على الساحة الملكية كلها .

ويشرف على هذا الميدان من الناحية الجنوبية «مسجد شاه عباس» الذي شيده المهندس العبقرى على الأصفهاني ويعد من أفخم المساجد التي بنيت في العصر الصفوي ، كما يمثل التكامل الفني المعماري الإسلامي وخاصة من الناحية الزخرفية التي هي أرق ما وصلت إليه العبقرية الفنية الإيرانية ، فجدرانه الداخلية والخارجية مكسوة بأجمل القاشاني الملون ذي الرسوم الزخرفية البديعة المنظومة ضمن الإطارات المعمارية فتؤكد لها دون أن تُضعفها لأنها تكفل إبراز الأشكال الإنشائية كالعقود والإطارات الأفقية سواء من ناحية اختيار الألوان أو العناصر الزخرفية المناسبة التي تُثري القيمة الإنشائية لهذه العناصر ، والتي نبتنيها حين نتأمل زخارف باطن عقد المدخل الكبير وخصائص الإيوانات والإطارات المحيطة بعقود الأروقة التي تكتنف المدخل الذي يعد أروع أثر إسلامي شيّد في فارس . وعلى الرغم من وجود مداخل أكبر منه حجماً إلا أنه ليس ثمة ما يضاهيه في انسجام النسب ورشاقة المبنى ، فقد استغل المعمارى مزايا الموقع عند تصميمه المدخل فجعل كتلته المحلقة الزرقاء تقطع رتابة عقود بائكات جوانب الميدان البيضاء ذات الطابقين ، كما تشد الأنظار بتجويدها . وإذا كانت العمارة الإيرانية تعنى أكثر ما تعنى بالزخارف ، لذا فإن جدار المدخل المهيّب هو في واقع الأمر ستار زخرفى أكثر منه جدار إنشائى . وتنهض على جانبي هذا الستار منارتان رشيقتان بارتفاع ثلاثة وثلاثين متراً تقريباً ، على حين يبلغ ارتفاع عقد المدخل بلونه الأزرق اللا زوردي وزخارفه التي لا تضارع حوالى سبعة وعشرين متراً . وإذا كانت خطوط الستار القائم الزوايا المستقيم الأضلاع تباين كروية القبة من ورائه ، كما ترتفع بينهما المنارتان النحيلتان الشاهقتان رأسياً في اتجاه قائم بذاته حرص المعمارى الإيراني على أن «يجاب» منحني عقد المدخل منحنى سطح القبة ، وعلى أن يكرر نصف قبة المدخل كروية القبة وكأنه ترجيع موسيقى ختامي (لوحة ١١ ملون ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ أ . ب ٢٥١ أ ، ب وشكل ٥٩) .

وقد ارتفع تجويف المدخل نصف الكروي فوق خناصر متعاقبة بعضها فوق بعض ، وتتألق أسطح كل خنصر منها ببريق انعكاسات الضوء عليها نتيجة لإختلاف اتجاهاتها في الفراغ . وعلى جانبي الباب المطلق بالذهب حشوتان تمثالان سجادتي صلاة تشبه تصميماتها رسوم سجاجيد الصلاة التي نشاهدها في المنمنمات الفارسية رأسية معلقة في الهواء ، مما يثبت ولع الفنان الإيراني بالناحية الزخرفية بصرف النظر عن الناحية الواقعية أو الإنشائية (لوحة ٢٥٠ ب) ، كما تتصدر مدخل المسجد صورة لطاووسين مزخرفين بالقاشاني المعرق .

لوحة ٢٤٢ ميدان شاه بأصفهان

[عن كتاب «رحلة في فارس للمصور أوجين فلانندان والمهندس باسكال كوست ١٨٤٠ م]
«أيها الفنان القدير

إنك لتخلق مذاق مياه المرفأ
ونوع السكنية التي يرفل فيها .
والأمانى الحلوة تحوم حواله
حين تنسق أحجاره ...

ولترين الوافدين من كل بقاع الدنيا
يسعون جاهدين ينشدون طمأنينه النفس ،
في رحاب منجزات الحجر الجذابة الفريدة .
تخلّى إنسان العصر عن إبداعها ،
وإن هي إلا صوامع للروح والقلب .
أرأيت إلى امرء يسمى أسير رغبة جامحة
يجوب العالم ليزور صومعة غلال
أو مستودع بضاعة ؟ »

« سانت إكسبيري »

لوحة ٢٤٣ - ميدان شاه بأصفهان [عن كتاب
«رحلة في فارس»]

لوحة ٢٤٤ - ميدان شاه عباس بأصفهان ، ويبدو
فيه مدخل مسجد شاه وإثنان من الإيوانات الأربع
وقبة الإيوان الرئيسى .



ولما كان محور الميدان يتجه من الشمال إلى الجنوب في حين يتعين أن يتجه محور الجامع صوب الكعبة ، أى من الشمال الشرقى إلى الجنوب الغربى فقد نشأت مشكلة معمارية تغلب عليها المهندس بتصميم طريف حين شيد خلف المدخل بهواً عرضياً يؤدي أحد طرفيه إلى الميضأة ، يتطرق بعدها الزائر إلى الصحن عن طريق دهليزين يدوران حول الإيوان الشمالى الشرقى .

وما يكاد المرء يجتاز هذين الدهليزين حتى يطالعه الصحن المكشوف بإيواناته الشامخة الفسيحة . وتحيط بالصحن عقود ذات طابقين من جهاته الأربعة مزخرفة بالقاشاني المتعدد الألوان . وتنعكس على سطح حوض الماء الذى يتوسط الصحن عناصر المبنى بأجزائه المظلمة والمتألقة بأشعة الشمس .

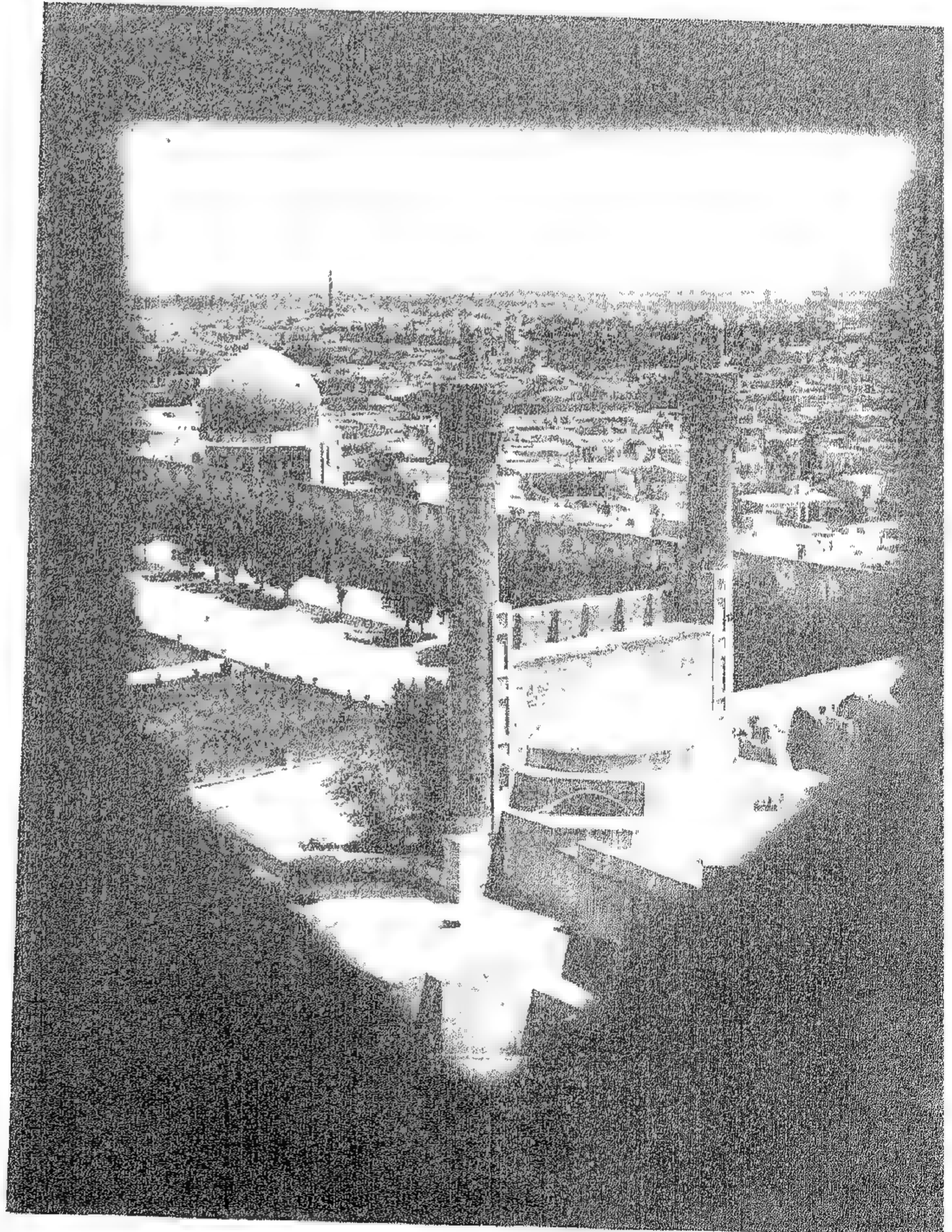
* * *

وفي الناحية الشرقية من الميدان ، يقوم مسجد الشيخ لطف الله الذى أمر ببنائه أيضاً

لوحة ٢٤٥ - ميدان شاه عباس بأصفهان . منظر عام من مسجد شاه . ونرى مسجد الشيخ لطف الله إلى اليمين وقصر على قابو إلى اليسار . وفي المواجهة المدخل الكبير لسوق القيسارية . وتحيط بالساحة صفوف الدكاكين المعقودة ذات الطابقين والمزخرفة بالقاشاني الملون . بإذن من وزارة الثقافة والفنون بإيران .

لوحة ٢٤٦ - ميدان شاه عباس بأصفهان ، ونشهد في الناحية الغربية قصر على قابو ، وفي المواجهة مسجد شاه ، وفي الناحية الشرقية مسجد الشيخ لطف الله . بإذن من وزارة الثقافة والفنون بإيران .

لوحة ٢٤٧ - مدخل مسجد شاه وقبة مسجد الشيخ لطف الله بإذن من وزارة الثقافة والفنون بإيران .



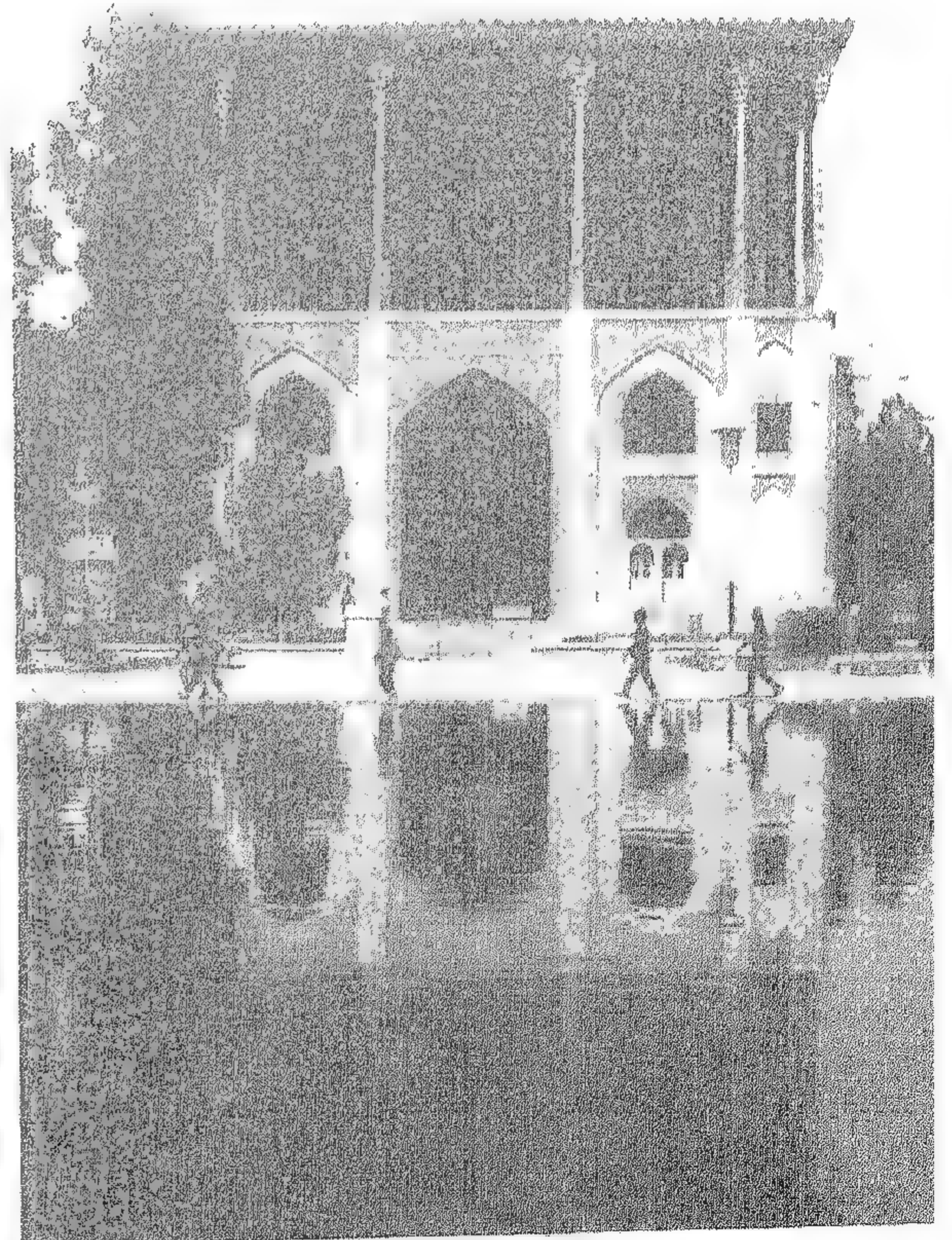
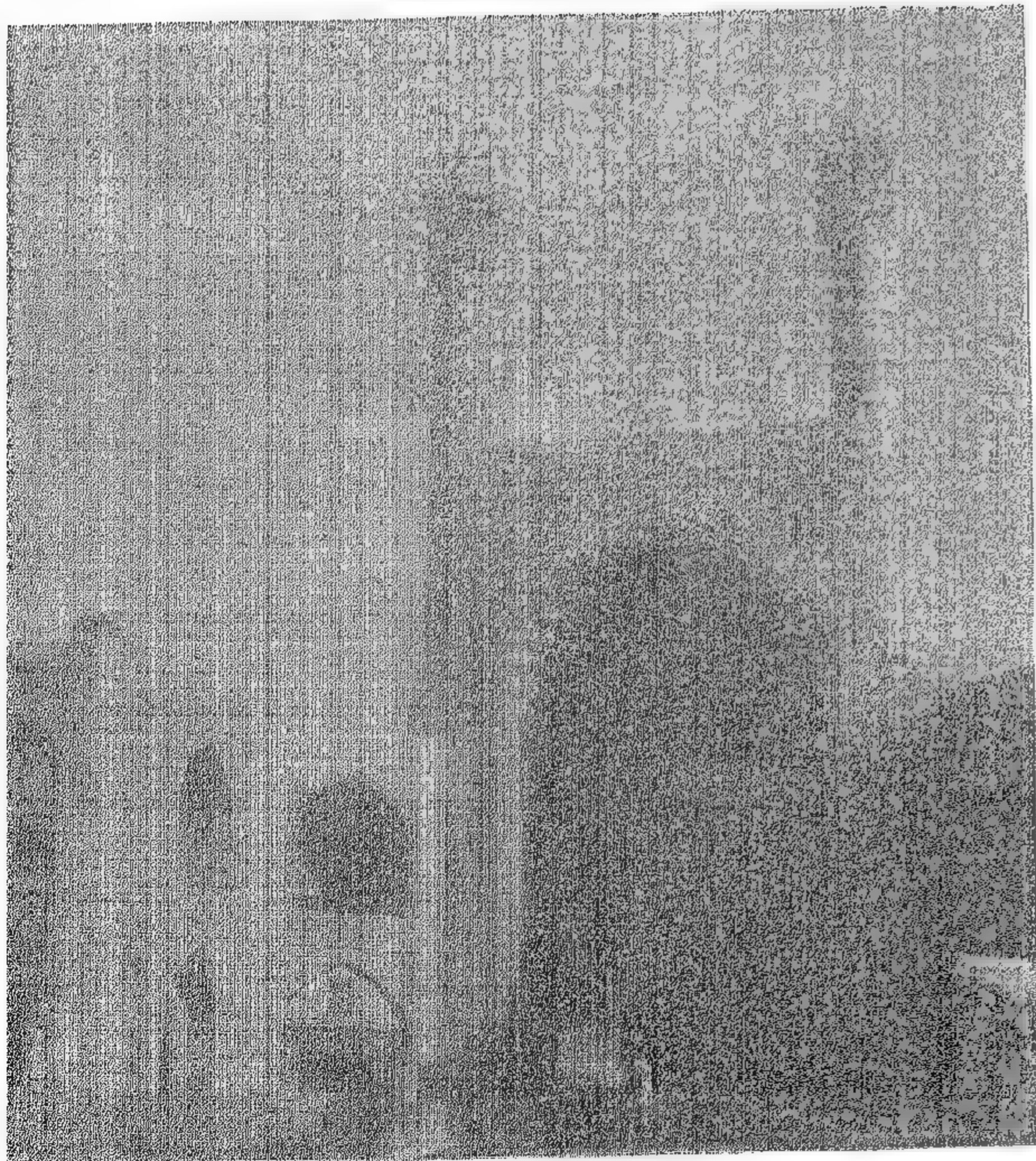
الشاه عباس عام ١٦٠٣ وخصصه للأسرة المالكة حتى عرف بين المواطنين باسم مسجد الملكة وإن أطلق عليه الشاه اسم حميه العالم الشيعي الكبير «الشيخ لطف الله». وكان ثمة سرداب عبر الميدان يصل بين قصر عالي قابو وهذا المسجد تستخدمه الملكة والحريم. وإذا كان هذا المسجد قد شيد دون صحن أو مآذن إلا أنه ينفرد بقبة من أروع القباب في إيران كلها بل والعالم الإسلامي بأسره في ظاهرها وباطنها (لوحة ٢٥٢، ٢٥٣).

وإذ لم يكن مربع المسجد موازيا لجوانب ميدان شاه - فقد كان أحد قطري مربع بيت الصلاة عموديا على جانب الميدان وبطبيعة الحال كان القطر الآخر موازيا لاتجاه هذا الجانب من الميدان - لجأ المعمارى إلى الحل التقليدى لمواجهة هذه المشكلة للتوفيق بين اتجاه القبلة واتجاهات جوانب الميدان عن طريق ممرات يتغير فيها الاتجاه منذ الدخول من المدخل حتى الوصول إلى بيت الصلاة، غير أن الزائر لا يكاد يحس انحراف مسقط الجامع عن اتجاهات الميدان نفسه لأن صفوف البائكات المحيطة بالميدان تحجب الجزء الأسفل المربع من المسجد الذى لا يظهر منه غير القبة والتي لا اتجاه لها لأنها كروية.

لوحة ٢٤٨ - قصر عالي قابو. بإذن من وزارة الثقافة والفنون بـ إيران

لوحة ٢٤٩ - مدخل مسجد شاه بأصفهان، ويكتنف الباب سجادتا صلاة مرسومتان على القيشاني.

لوحة ٢٥٠ أ - إيوان بمسجد شاه





قصيدة مهداة إلى سجادة :

« هنا

فوق هذا البساط
يموجُ ربيعٌ أبدىُّ الجمال
لا يحرقه لحيبُ الصيفِ القاطن ،
أو تعصف به لفحاتُ الخريفِ العريد ،
بل يشرقُ في مرجِ صاحب .
طرفُ البستانِ العريضِ المتأنيِّ سورُ حديقة .
يسطُ حول البستانِ حمايته ،
ليبيتَ مأوىً ،
ينوعَ خصوبةً ونجدد .

ركنٌ يزخر بالسحر
تعاقدُ فيه الموسيقى والبهجة
ويُتيح العزلة لاستغراق التأمل ،
ويصطخبُ فيه الجدلُ الجاد
ينامسُ فيه العشاقُ على استحياء

هنا

تسترخي الأجسادُ المكدودة
مترعة بملاذ رطب الأنسام
وفي بركيها المتواجرة
في مرجٍ تستبطنُ أرواحُ كانت مرهقة ،
إثر مسيرتها بطريق وعرة .
أعيانها وعنائها الملل وغمرُ الأشباح الساخرة .
حاصرها الموتُ المتربصُ في أشكال شتى ،
والجنُّ مُثيرُ الرعب ،
ووحشُ الحيوان ،
والقلب المتأججُ والأنواء الجياشة .
هأنذا أفلتُ من هذى المخاطر جمعاء .
ففي الحديقة تحتضنُ الطمأنينة من يقصدها .
توهج نارُ رقيقة شفاقة ،
نحت ضوء فضي كندى الصبح .
تتحوى كرماتٌ تتسلق برشاقة ،

تخضنُ زهرةً لوتس ،

كومض جوهرة أسطورية ،
يتوسطها قرصُ الشمس الجبارة ،
الممسكة زمام الآفاق عبر محور الكون ،
كأسدٍ ذهبي .
تنزل القوة مانحة الحياة ،
فتدبُ في الخليقة الحركة ،
في توهج ريان نابض .
وتتميم البراعمِ الراجفة ،
والزهرات المشرقة كالأنجم ،
ملبية نداء ربها في فرح غامر ،

محالِقُ الكروم تتثنى في كل جانب ،
ينفرد كلُّ منها بوجهة .
وكأنما يُقلَّت من صاحبه
بعد عناق عفت .

وما تلبث أن تتلاقى .

تتعاقد بعذوبة

ثم تمضي في وقارٍ على إيقاع فائن .
تُسرع .

تتقارب .

تتراجع .

وتعود تحتّم مسيرتها في سلام ،

وكأنما تعقد صلحاً بعد خصام .

تمتري جميعاً ،

تتوحد منسجمة ،

كفريق ينشد أغنية مرحة .

تتأرجح ،

تطابق فيها أنغامُ الموسيقى

بيناً هي إلى الأزل مشدودة .

والريحان الخجول والأقحوان الزعفراني

يتراءى كنجوم من بين الأغصان .

وزهورٌ مثقلةً بجواهر ،

وأعنانٌ متأرجحة

مغمورة الجدور في لججٍ قدسية .

والوردُ المتأججُ عاطفة

يحنى رأسه لوقار السوسن ،

المتعاطف ودّاً معه .

على حين يذيع النخيل على الملأ ،

في سمرة وجلاله

نبأ ميلاده السماوي .

أو لم يثبت بكهوف العقل

حيث تدركُ الرسائلُ الصموتُ أسرارَ القلوب ؟

والإيقاعُ المناسبُ الهادي لمخالق الكرم ،

يتدفق كالسيل عبر الكون بأسرة ،

هذا . . نبضُ الله .

هنا

يمتريج الحس المشبوبُ بالعقل المدرك

في انسجام يسمو بالوحدانية .

الكنه الرائي يتجلى ،

من بين ثنایا الضلال الذي طويناه فيه .

هو مقصدُ كلِّ الرغبات

فاتحُ كلِّ الأبواب

جوابُ الأسئلة جميعاً

سببُ الأسباب

ولو أنا أفلتنا من شركِ الذات ،

لأتيح لنا أن نشهدَ وجهَ المحبوب

بجمله وسحره وبهائه

في لانهايته نبلغ منتهى المطاف

فنلقى جزاء سعيانا : مصيرنا الأخير ،

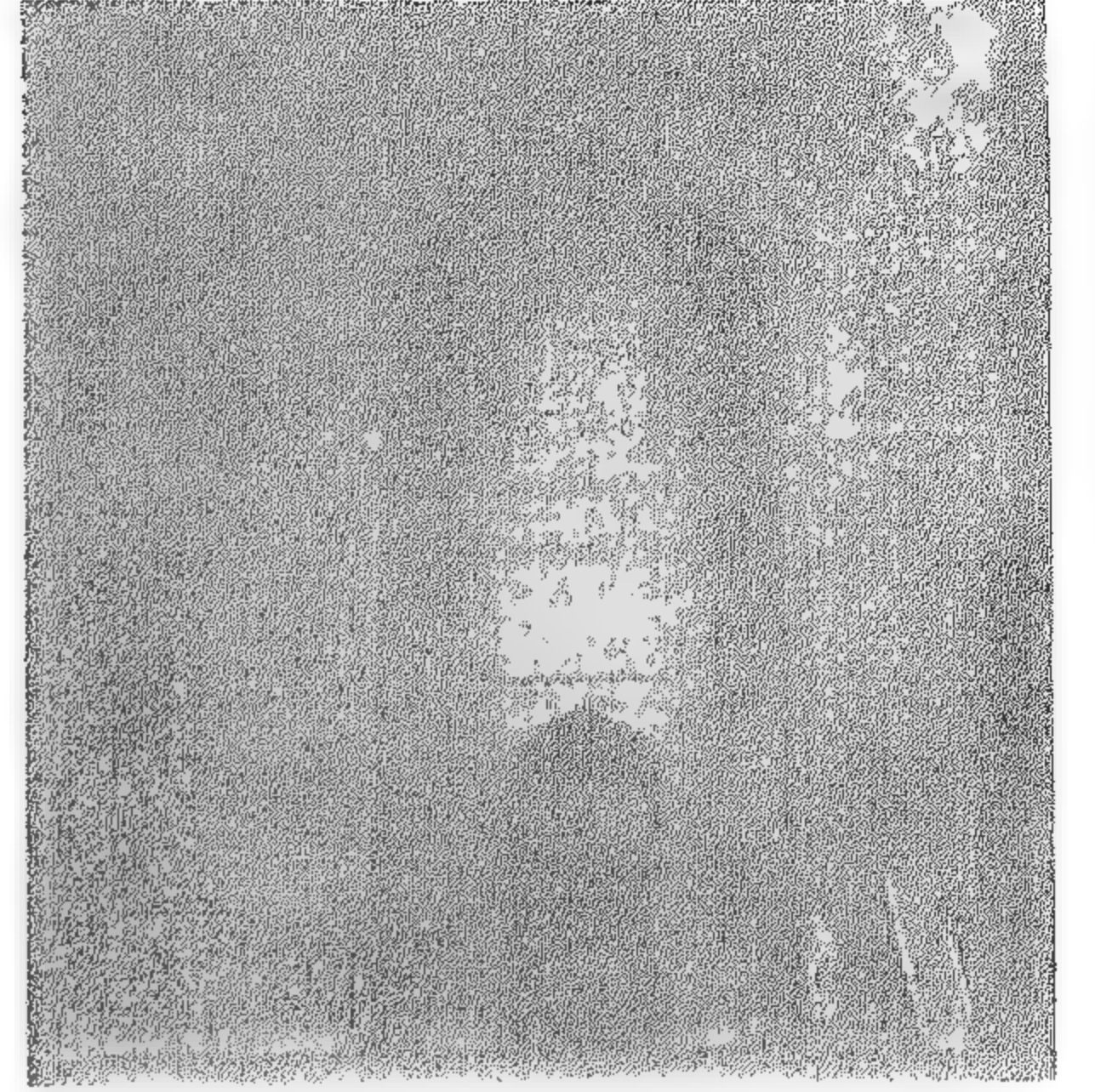
فهو الملاذ ، وهو الغاية . »

قصيدة مهداة إلى « سجادة » على هيئة حديقة لشاعر
صوفي مجهول من القرن ١٥ ، نقلتها إلى العربية
يتصرف .

لوحة ٢٥٠ ب - مسجد الشاه بأصفهان . إيران
القبلة الجنوبي . بإذن من وزارة الثقافة بإيران .

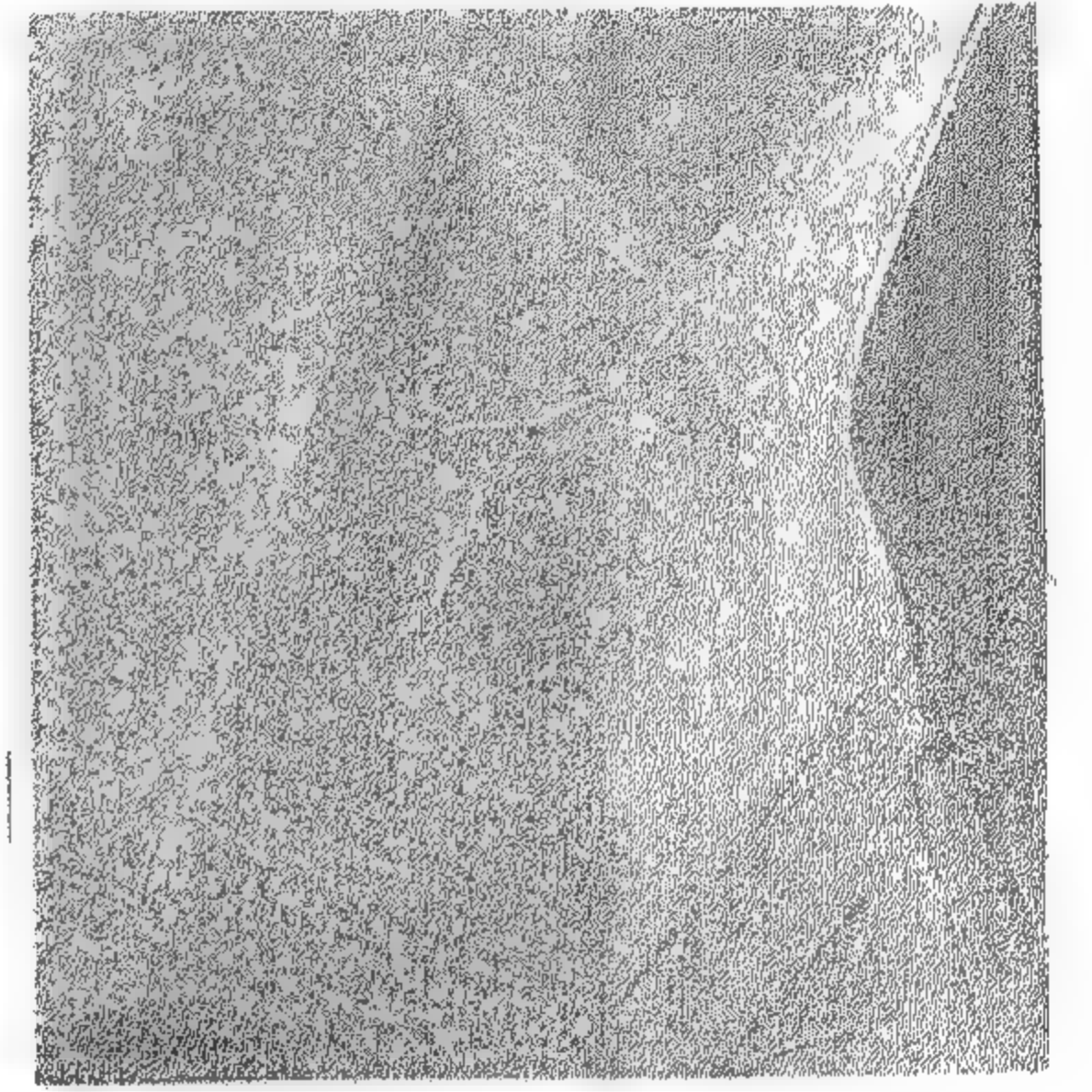


وتسترعى منحنيات هذه القبة الانتباه ببساطة تكوينها وروعة زخارفها من التوريقات الزرقاء والبيضاء على خلفية بنية اللون مما يجعلها من أرق قباب أصفهان . وكذلك تعد هذه القبة نموذجاً فريداً من الناحية الإنشائية لأنها مكونة من قشرة إنشائية واحدة - على خلاف النهج المتبع وقتذاك من عمل القباب من قشرتين - وقد بناها المعمارى من الداخل على ارتفاع يتناسب مع اتساع القاعة مما قد يجعلها تبدو منخفضة عند النظر إليها من الخارج ، وعلى الرغم من ذلك فإن ارتفاعها كان كافياً كي تسيطر سيطرة تامة على الجانب الشرق من الميدان .



وقد قسمت جدران قاعة الصلاة إلى ثمانى حشوات تحددتها عقود من القاشانى اللازوردى على شكل الجبل المجدول بداخلها طراز من الخط الثلث الأبيض كتبه الفنان على رصا فوق أرضية داكنة الزرقة (لوحة ٢٥٣ و ١٢ ملون) .

وغطيت الأسفال ببلاطات مزخرفة . ويلفت نظر الزائر أن الطراز المكتوب والعقد المجدول ونوعية الزخارف التى تملأ الحشوة قد سابت تصميم الشكل الإنشائى حتى بدا الطراز المكتوب . وكأنه صنجات العقد يحيط به طنف الجبل المجدول ، فى حين لعبت الزخارف التورية دور توازيق الحشوة . لقد بلغ الفنان الفارسى المسلم الذروة فى التعبير عن فن إيران التقليدى وهو الزخرفة التى جعلها تبدو للنظر وكأنها تؤدي دوراً إنشائياً دون أن تضعف من قوة الأجزاء الحاملة للقبة . وتتمركز زخارف باطن القبة فى نجمة رئيسية من اللون الأصفر الذهبى تحيط بها توريقات الكروم المتشابكة (لوحة ٢٥٣) . وتنفذ الإضاءة إلى المسجد من أعلى عن طريق نوافذ محدبة فى طيلة القبة مركب بها من الخارج ومن الداخل حشوات مخزمة ذات زخارف تورية يتكافأ فيها المفرغ والملى . وتنساب انعكاسات الضوء المتسلل من خلال هذه النوافذ على مختلف أسطح القاشانى الملونة المصقولة إلى فراغ المسجد فتغمره بالسكينة ، حتى ليكاد المرء يحس بهذا الفراغ إحساساً مادياً .



وتحتل حظائر خيل الشاه عباس بعض جوانب الميدان الذى تحيط بساحته صفوف من الدكاكين فوق كل واحد منها غرفة زخرفت بالقاشانى الملون البديع الصنعة . ويرتفع فى الجانب الشمالى مدخل السوق الكبير « القيسارية » أسرتنى فيه مجموعة الطبلخانة (الموسيقيون) وهم يلتزمون حوله ساعة الغروب لتقديم عزمهم الموسيقية منذ أقيم هذا المدخل حتى اليوم (لوحة ٢٥٤) .

* * *

وتشدنا من بين مباني أصفهان ، مدرسة « جهارباغ » أى الحدائق الأربعة شيدها السلطان حسين آخر ملوك الصفويين ، بدافع من ورعه لتكون مدرسة لطلاب العلوم الدينية ، وتعد آخر ما أبدعته أيادى الفنانين فى العصر الصفوى وخلاصة التجارب التى وصل إليها الفن المعمارى عبر القرون والأجيال ، وقد سكب كبار الأساتذة والصناع المهرة عصارة فنه فىها مدفوعين بعواطفهم الدينية ومواهبهم الفنية .

لوحة ١٢٥١ - مسجد شاه بأصفهان . المحراب ، تصوير كاتب هذه السطور

لوحة ٢٥١ ب - مسجد شاه بأصفهان . منظر داخلى يبين عناصر إيوان القبلة الجنوبي . تصوير كاتب هذه السطور .

لوحة ٢٥٢ - مسجد الشيخ لطف الله بأصفهان : القبة

لوحة ٢٥٣ - مسجد الشيخ لطف الله بأصفهان : بطن القبة

لوحة ٢٥٤ - طبلخانة [عن كتاب « رحلة فى فارس »]



وتتألف هذه المدرسة من صحن واسع تحيط به غرف الطلاب ، تشغل الجهة الشمالية قاعة زوّقت بدقة فائقة خصصت للشاه سلطان حسين ، وهى تشكّل بزخارفها وخطوطها وقبابها ومآذنها أثراً فنياً وروحياً خلاصاً يشدّ الأنظار وبأسر القلوب (لوحة ٢٥٥ ، ٢٥٦) .

* * *

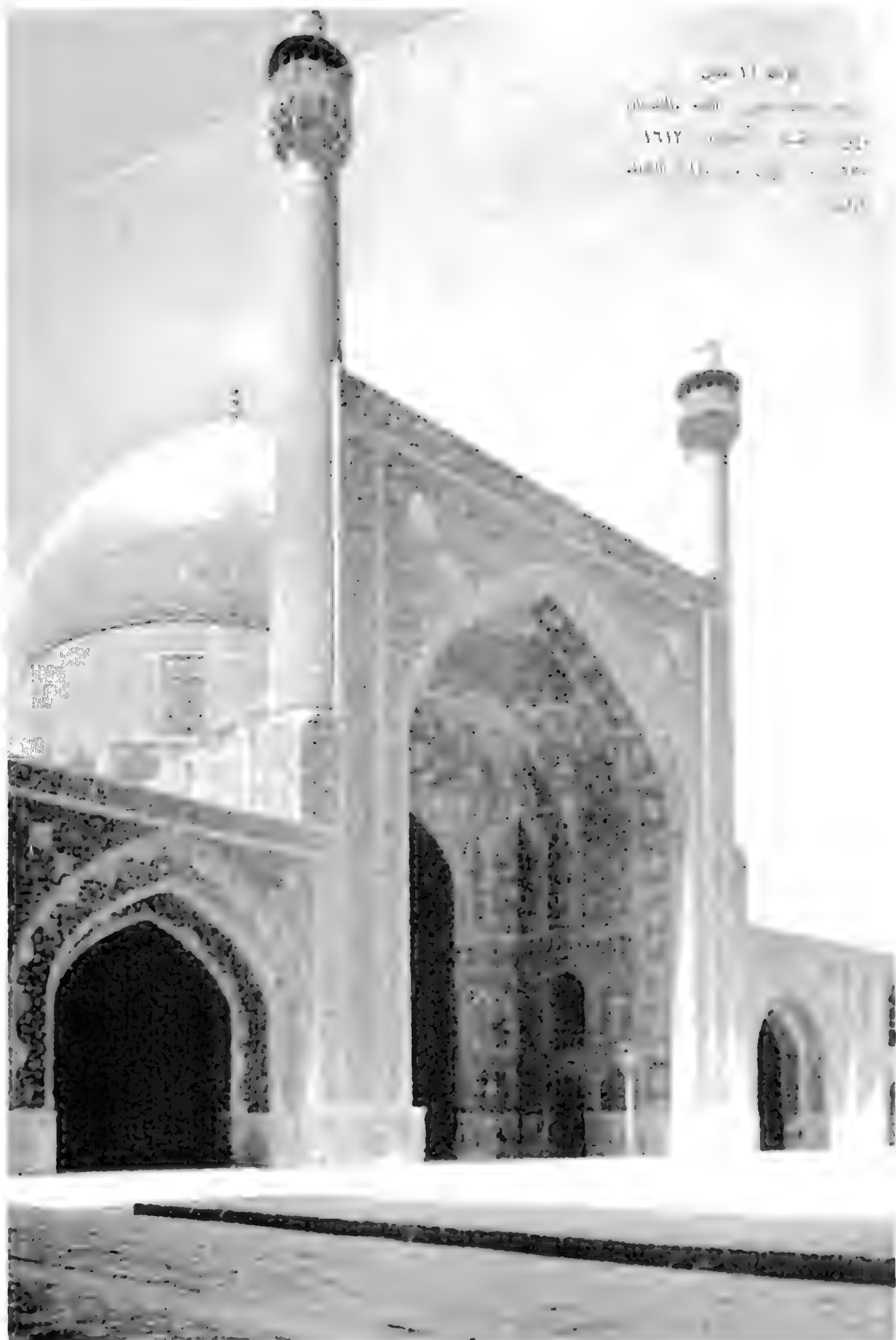
وثمة مبان هامة أخرى بأصفهان جديرة بالذكر أشهرها «قصر جهل سيتون» أو بهو الأعمدة الأربعين ، وكان فى الماضى صالة العرش التى يستقبل فيها الملك وزرّاءه والسفراء الأجانب . وقد أثار أصل هذه التسمية الكثير من الجدل ، إذ أن شرفة هذا الرواق لا يحملها غير عشرين عموداً تنعكس صورتها على صفحة حوض المياه الممتد أمامها مما يجعلنا نظن أن العدد أربعين يرجع إلى عدد الأعمدة وصورها المنعكسة على صفحة الماء . ومن المقطوع به أن هذه التسمية لا تدل على العدد الحقيقى وأن المقصود بها التعبير عن الضخامة والأبهة ، كما نلاحظ أن العدد أربعين كثير التداول والاستخدام فى فارس فقديمًا أطلق على پرسپولیس اسم مدينة الأبراج الأربعين .

ولقد شيد قصر «جهل سيتون» أصلاً فى أثناء حكم الشاه عباس ، ويروى كروسنسكى وكان يعيش فى فارس آنذاك ، أن الجزء الأكبر من البناء قد التهمته النيران إبان حكم الشاه سلطان حسين أى بعد مائة عام من تشييده ، وأن السلطان حسين الذى كان شديد الإيمان بالخرافات قد حال دون أى تدخل لإنقاذ النيران التى عدّها أداءاً لتنفيذ إرادة الله ، ومن ثم أعاد بناء القصر مرة ثانية بعد ما أتت النيران عليه ، وهو ما يفسر اختلاف بعض العناصر فى المبنى الحالى عن الوصف الذى سجله الرحالة شاردان وتأقرنيه قبل عهد الشاه سلطان حسين .

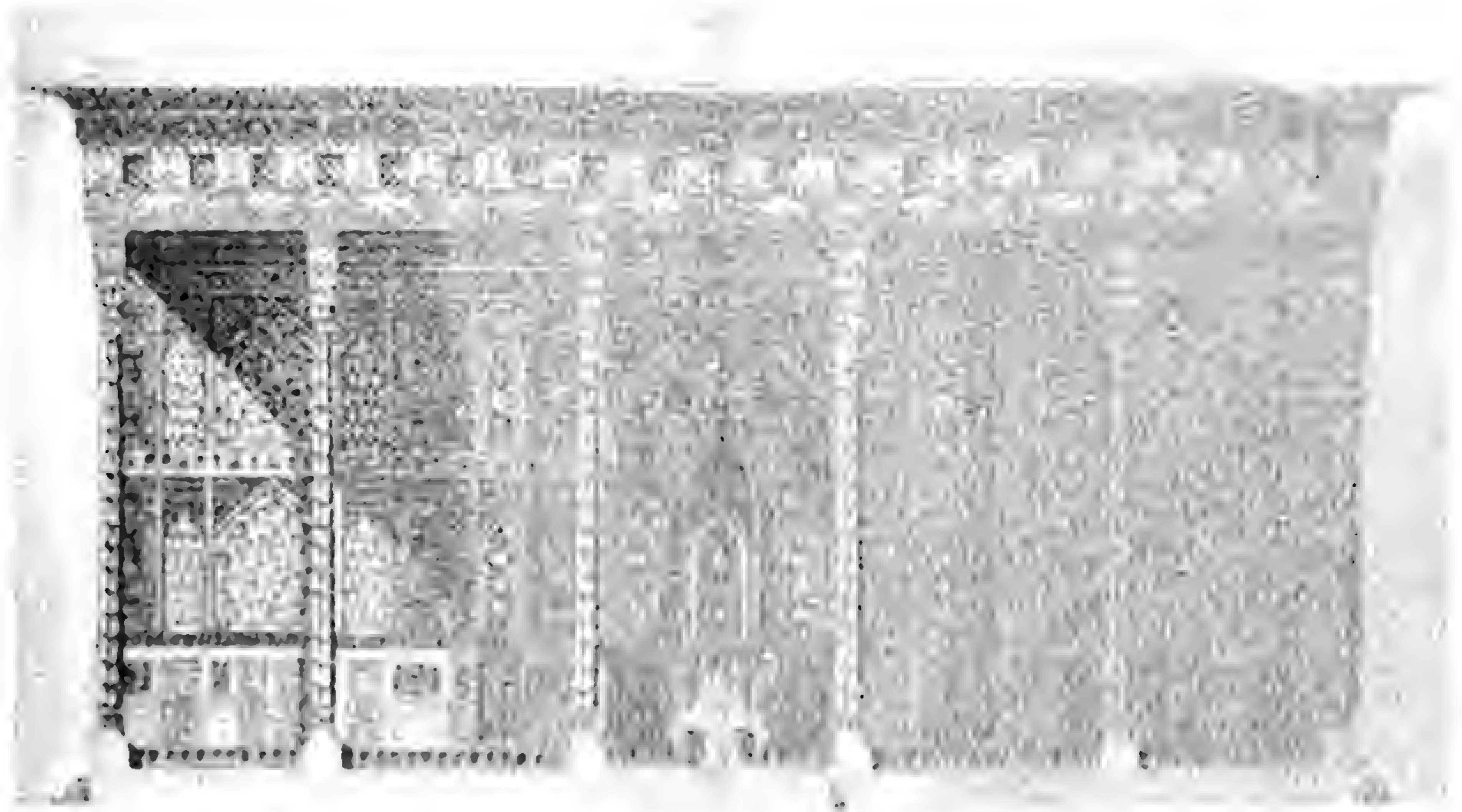
ويتكوّن المبنى من صالة العرش يكتنفها من جانبها الأيسر غرفة الملك ومن جانبها الأيمن غرفة الوزراء ، ويتوسط كرسي العرش إيواناً فى صدر هذه الصالة . ولقد بقيت الزخارف التى كانت تزّدان بها هذه القاعة فى حالة طيبة ، حيث يتلأأ الضوء على صفحات المرايا وعلى القطع الصغيرة منها التى ترصّع الحوائط وتجمّل السقف بالنقوش الغائرة والألوان الحمر والزرّقاء والخضراء والذهبية على حين زينت قبة سقف إيوان العرش بوحدات هندسية غائرة سداسية الأضلاع تشبه خلايا النحل (لوحات ١٣ ملون ، ٢٥٧ . ٢٥٨ وشكل ٦٠ ، ٦١) .

وتسبق صالة العرش الشرفة ذات العشرين عموداً ومن خلفها قاعة الاستقبال تعلوها ثلاثة قباب منخفضة تزينها ستة لوحات جدارية كبيرة ملونة رسمت كل ثلاثة منها على أحد جدارين متقابلين وتكاد تستغرقه تماماً . وكان الرحالة بييترو دى لا فالى قد انتقد لوحات قصر أصفهان فى عهد الشاه عباس ووصفها بضعف المستوى ، غير أن هذا النقد الجائر قد صدر عن رجل أوربى عاش فى القرن السابع عشر ، اعتادت عيّناته أسلوب عصر النهضة الفنى فاستهجن عدم دراية الفنان الفارسى بقواعد المنظور .

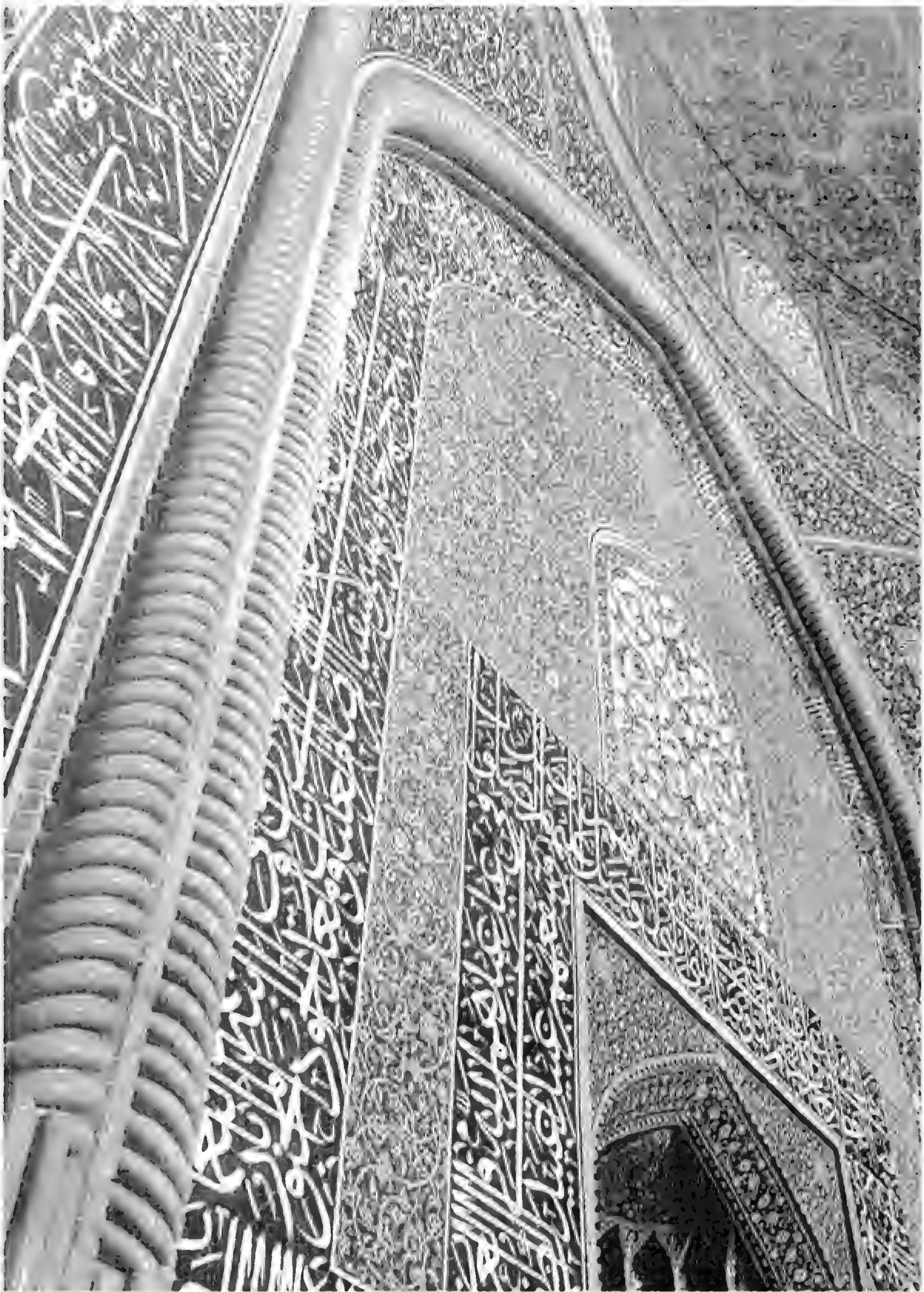
لوحة ٢٥٥ - مدرسة جهاز باغ [الحدائق الأربع] .
الساحة الداخلية لمدرسة جهاز باغ بأصفهان ، ويبدو فيها أحد الإيوانات .



رقم الوثيقة	١٦١٢
تاريخ الوثيقة	١٩١٢
ملاحظات	



لوحة ١٣ موز صابئة ،عروش نقصر مهول سوتون بأصفهان



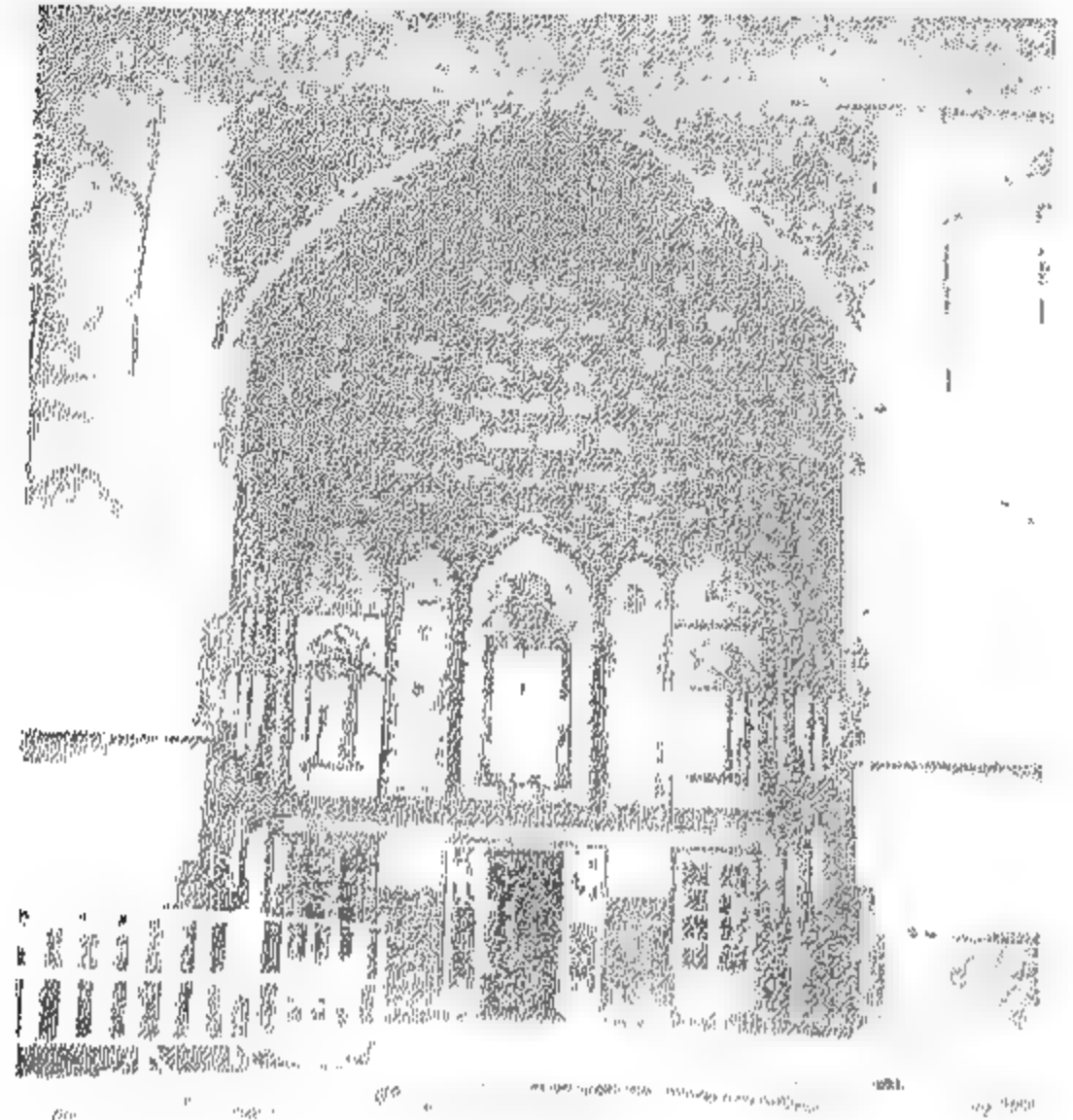
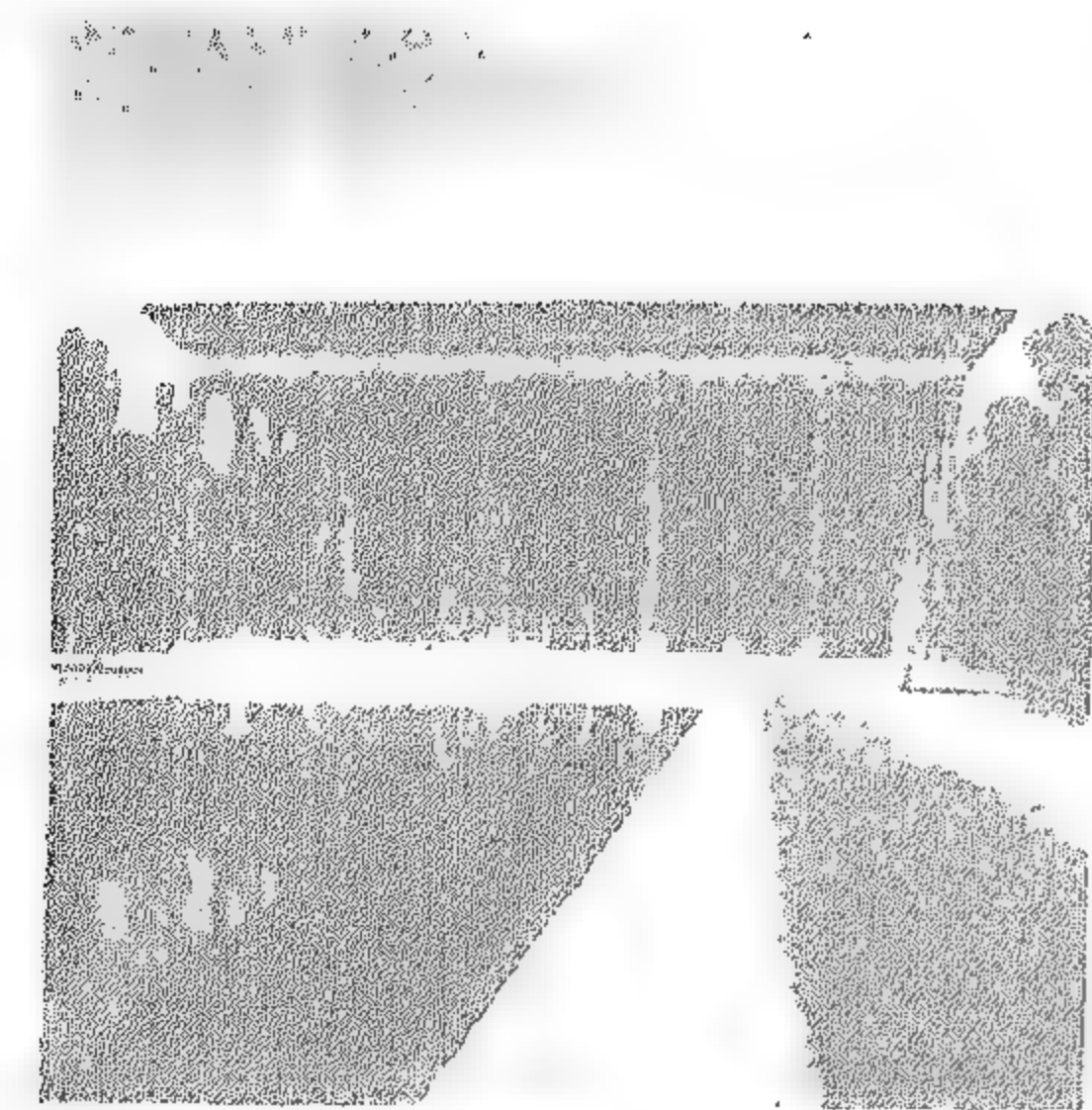




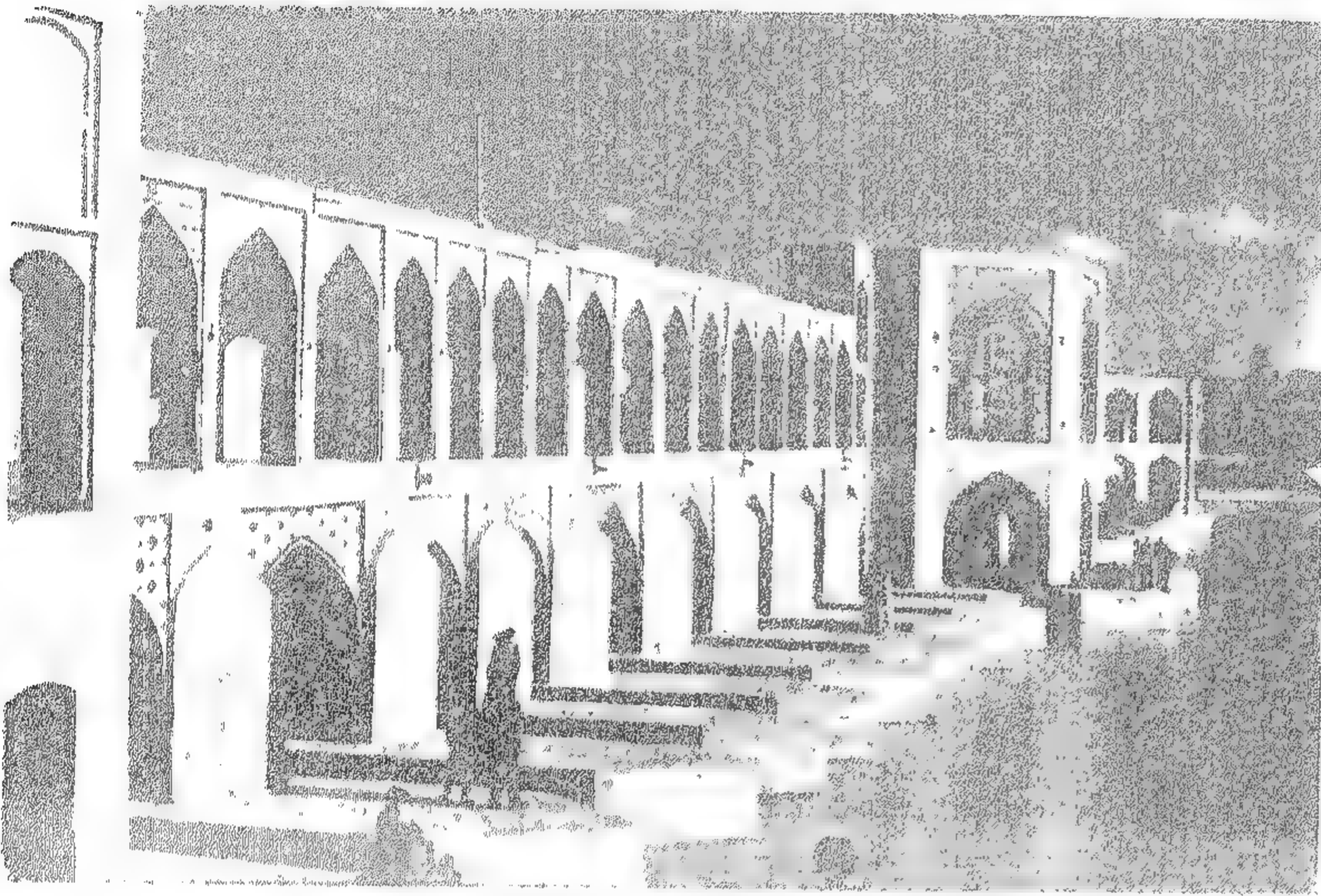
ولم يسبق أن نشرت هذه الصور الجدارية في أى مكان حتى هذا التاريخ اللهم إلا أربعة رسوم خطية جاءت بكتاب الرحالة تكسييه في القرن التاسع عشر استأذنت دار الكتب القومية بباريس في نشر بعضها . ولم أوفق رغم ما بذلته من جهد إبان زيارتي لإيران في الحصول على صور ملونة أو حتى غير ملونة لهذه اللوحات الفريدة التي تناولتها بالدراسة (١١) . وإن كنت قد وفقت في الحصول على بعض صور غير ملونة أهدانيها المهندس الإيطالي زاندريني الذي يتولى ترميم هذه اللوحات ، قد تعين القارئ على تمثلها فلاغنى لمن اعتاد تذوق جمال التصاوير الإسلامية من خلال المنمنمات وحدها من أن يشاهد بالمثل هذا التصوير الجدارى الإسلامى الفريد .

* * *

وقد تفرّد العصر الصفوى بجسوره الرائعة التي كانت تقام لمجرد الاستمتاع بالنسيم العليل والمنظر الجميل . ومن أبداع هذه الجسور « جسر الله وردى خان » الذى كان محاطاً بجدارين مرتفعين يحميان قوافل التجارة العابرة من شدة الريح على حين نفذت فيه فتحات على شكل عقود فى أماكن مختلفة تؤدي إلى بانيكات معقودة على كل من جانبي الجسر تطل على النهر بكامل طول الجسر حتى يتسنى للأهالى الاستمتاع بمشهد النهر فى هدوء بعيداً عن مسار القوافل وضعيجها وما تشيره من غبار (لوحة ٢٥٩ وشكل ١٦٢ ، ب ، ج) . وقد توج شاه عباس عمارة الجسور بإنشاء « جسر خواجو » الخلاب بممراته وغرفته المتصلة . ولم يكن



هذا الجسر معبراً فحسب بل كان مكاناً للترهة والترويح حتى أصبح غاية في ذاته . وقد استغل المعمارى الموقع إلى أقصى حدود الاستغلال بسعة خياله وحسّه الفنى المرهف وأنشأ في وسط الجسر مقصورة كأنها مثنى انشطر نصفين ، وجعل أحدهما بعيداً عن الآخر كما يفسح مجالاً لطريق العبور ، ويتكون كل منهما من عدد من الإيوانات تهب المترهين فسحة للاستمتاع بروعة المشهد ، وقد زخرفت جدران جميع غرف الجسر بالقاشاني البديع (لوحات ٢٦٠ ، ٢٦١ وشكل ١٦٣ ، ب ، ج ، ٦٤) .



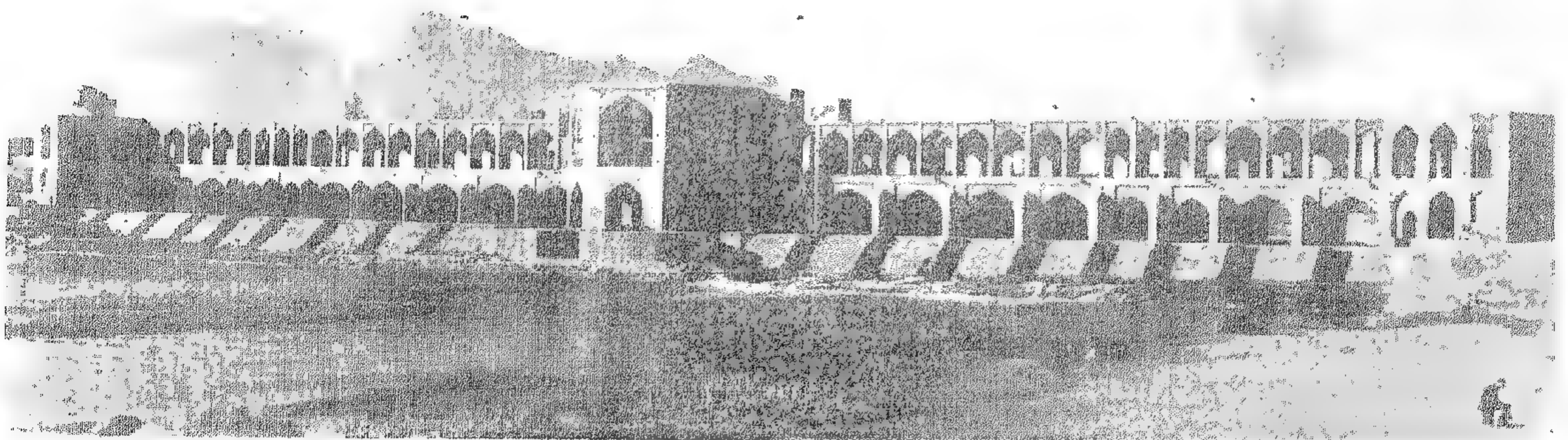
لوحة ٢٥٦ - مدرسة جهار باغ (مدرسة السلطان حسين) : إيوان جانبي [عن كتاب «رحلة في فارس»]

لوحة ٢٥٧ - جهل سيتون : مدخل قاعة الأعمدة الأربعة بأصفهان . تصوير كاتب هذه السطور .
لوحة ٢٥٨ - جهل سيتون : إيوان كرمى . العرش . تصوير كاتب هذه السطور .

لوحة ٢٥٩ - جسر الله وردى خان [عن كتاب «رحلة في فارس»]

لوحة ٢٦٠ - جسر خواجو ، وهو بقناطره الرائعة وغرفة المتصلة بعضها ببعض والقائمة فوقه ، يعد أجمل جسر أثيرى في أصفهان ، وقد زخرفت جدران الغرف بالقاشاني زخرفة بديعة .

لوحة ٢٦١ - جسر خواجو . القرن ١٧



يعد الإيرانيون كافة ضريح الإمام الرضا «حرمًا» لهم يحيطونه بكل تبجيل وتعظيم ، وقد جرى ترتيب عناصره بأحجامها المتباينة في الفراغ طبقاً لنسب رياضية تربط بينها معبرة عن النواحي الرمزية المرتبطة بفكرهم الفلسفي ، فضلاً عن ضخامة مساحته وفخامته والإسراف البالغ في إنشائه . مما جعله بحق كعبة للحجاج .

ولبناء الضريح تاريخ طويل تتعدد فيه المباني إلى حد يحتاج معه تاريخها وتحليل تفاصيلها إلى مجلد ضخم . فلقد تداخل العمل في هذه المجموعة من المباني على مرقرون عديدة بصورة محيرة حتى يمكن القول بأن هذا الأثر الخالد هو في حقيقة الأمر وحدة متصلة لم تنل السنون من طابعها على الرغم من الإضافات العديدة المتتالية .

وكان على بن موسى بن جعفر من الجيل الثامن لأحفاد الحسين رضي الله عنه محبوباً من أهل الشيعة يدينون له بالولاء مما دفع حموه الخليفة المأمون إلى الاعتراف بانتسابه إلى على بن أبي طالب وأطلق عليه اسم «رضا من آل محمد» . وما لبثت الشهرة والولاء اللذين كان يحظى بهما بين جماهير الناس أن دفعت خصومه إلى قتله بالسهم غيرة منه وحقداً عليه خلال زيارة صاحب فيها الخليفة المأمون لقبر هارون الرشيد بمدينة طوس ، ومن يومها صار الإمام في نظر أهل الشيعة شهيداً . والمعروف أن هارون الرشيد والإمام الرضا قد دفنا تحت إحدى قباب هذا الضريح الذي تعرض للزلازل ولتخريب الغزاه ولإضافات متراكمة متكررة وإعادة بناء بعض أجزائه . وعلى الرغم من الدمار الذي لحق هذا الضريح والتغيرات التي طرأت على بناء بعض أجزائه فإنه ما يزال ينفرد بواجهاته ذات الجمال الخلاب وفخامته المهيبة .

وقد تعرض هذا المبنى الذي يرجع إلى بواكير القرن التاسع أول ما تعرض للتخريب على يد سابوكتاجين الذي خلفه أطلالاً ، حتى جاء السلطان محمود في أوائل القرن الثاني عشر فأعاد بناء المحراب من جديد وتوجه بقبة شاهقة . ثم أعاد السلطان سنجر بناءه ثانية وزين الحرم بزخارف لا حصر لها من الفسيفساء والقاشاني الملون . وما من شك في أن يكون الضريح قد أصابه التخريب من جديد عندما غزا تولى خان بن جنكيز خان مدينة مشهد . وبعد أعوام طالت جاء سلطان أوجلايتو خودا بنده فأعاد ترميم بعض أجزائه ، ومن ذلك إطار باب وراء الركن الشمالي من غرفة الضريح يحمل تاريخ عام ١٣٣٥ . ولابد أن ثمة تحسينات جديدة أضيفت خلال القرن الرابع عشر ، يدل عليها على سبيل المثال تلك النقوش فوق بلاطات في غرفة الضريح لصقت عام ١٣٥٩ ، كما يقال أن القبة الحالية ترجع إلى عهد أوجلايتو . ومن أهم عناصر هذا المبنى ما أسهم به التيموريون (١١٣) بشييدهم مسجد جوهر شاد ابنة تيمور الذي يعد جزءاً من الحرم وإن كان مستقلاً تماماً من



الناحيتين الواقعية والروحية . وقد أفاد الحرم من سخاء جوهر شاد ببنائها مسجدها الذي أثرى المجموعة ، ولولاه لما استكملت معانيها وروعته من الناحية الجمالية .

وجاء الصفويون فأضاف الشاه طاهماسپ رواقاً صغيراً شرقى غرفه الضريح [المرقد] ، كما أقام حلية ذهبية على شكل عمود فوق قبة الضريح ، غير أن غارة وفدت من بلخ ١٥٨٧ نهبت هذه التحف . كذلك شيد طاهماسپ منارة في وسط الجدار الشمالى الشرقى من «الصحن القديم» صار تجديدها وقت بناء نادرشاه المنارة المقابلة لها وقد اكتست كل منهما بطبقة كثيفة من التذهيب (لوحة ٢٦٢) .

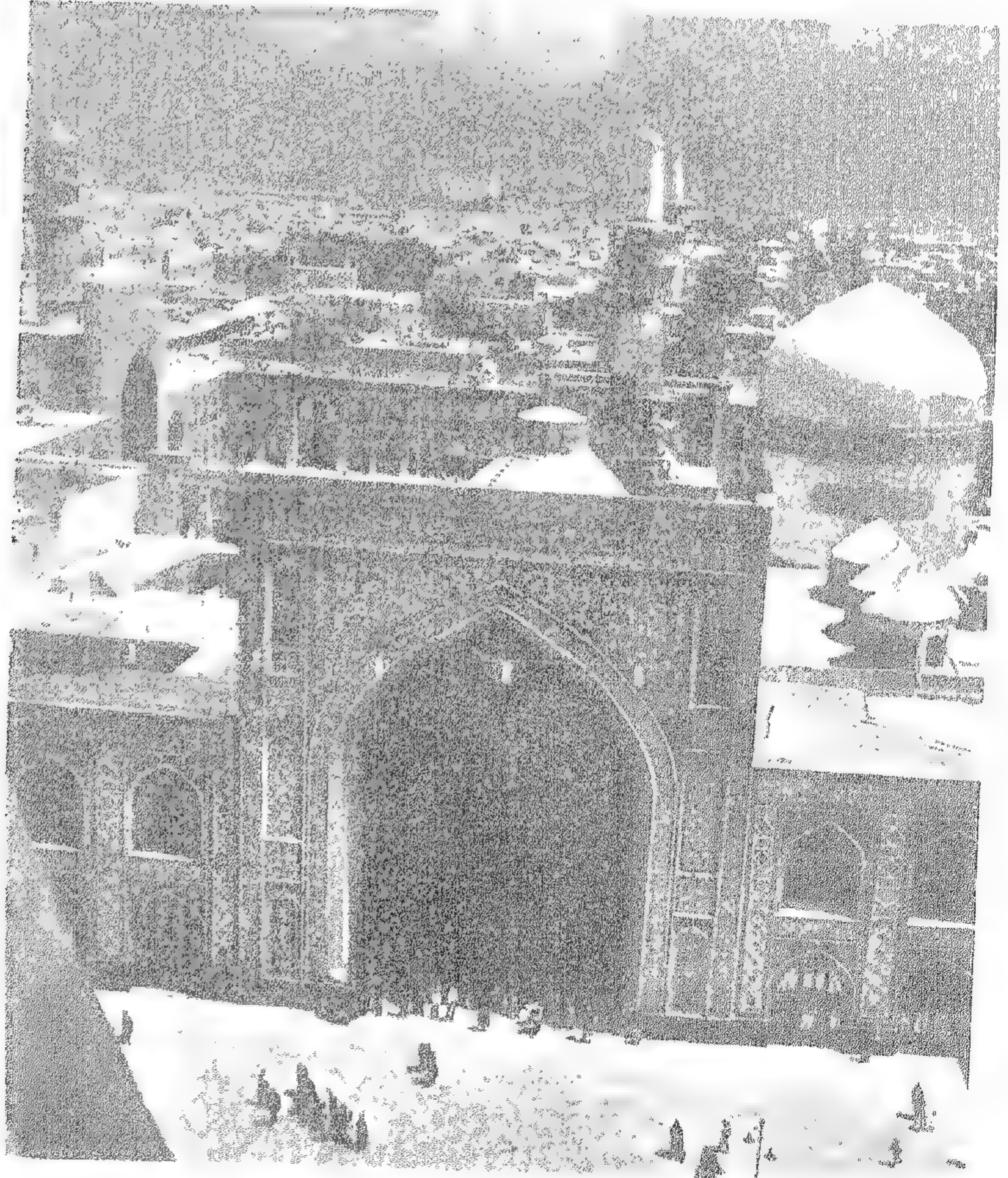
وفى عام ١٦٠١ أمر شاه عباس بتجديد الضريح بما فى ذلك زخارف القبة فوقه وباستكمال «الصحن القديم» ، ولم تتوقف أعمال التجديد والترميم والزخرفة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

ويندر أن نعر على مجموعة مماثلة من المباني فى العالم بأسره تعطى مثل هذا الانطباع

بالوفرة ، فثمة قبة ذهبية ومئذنتان ذهبيتان وإيوانان ضخمان مذهبان وأبواب كبيرة من الفضة المطلية بالذهب تؤدي إلى العديد من الغرف التي تسودها رهبة القداسة والتبجيل تؤكد ذبوع صيت هذا الضريح ، فضلاً عن الصحن الكبير التي تتكامل معها ستة صحن أصغر منها بما فيها صحن مسجد جوهرشاد (لوحة ٢٦٢ . ٢٦٣ . ٢٦٤) .

وقد شيد الشاه عباس الأول طريقاً متسعاً للوصول إلى الحرم يشطره جدول جار . ويؤدي هذا الطريق إلى الصحن الفسيح المسمى «الصحن القديم» [صحن كهنة] من خلال بوابة ضخمة على كلا طرفيه . زينت كل منها من ناحية الصحن بزخارف سخية فاخرة ، ويستمر جدول الماء الضيق حتى منتصف الصحن حيث يبلغ فسقية مثمنة ذات تركيبات ذهبية تحيط بها أحواض الوضوء (شكل ٦٥) .

ويقع في جانب القبلة الإيوان الذهبي المتألق الذي شيده في نهاية القرن الخامس عشر « على شيرنوائى » الشاعر والوزير راعي الفنون ، وفي مقابلته من الناحية الأخرى من الصحن الإيوان الذي أهداه شاه عباس الثاني وكان بسيطاً مصمماً من الخلف . وقد كسيت جدران الإيوانات الأربعة المطلة على الصحن القديم ، ومنها إيواني المداخل من الجانبين بالقاشاني

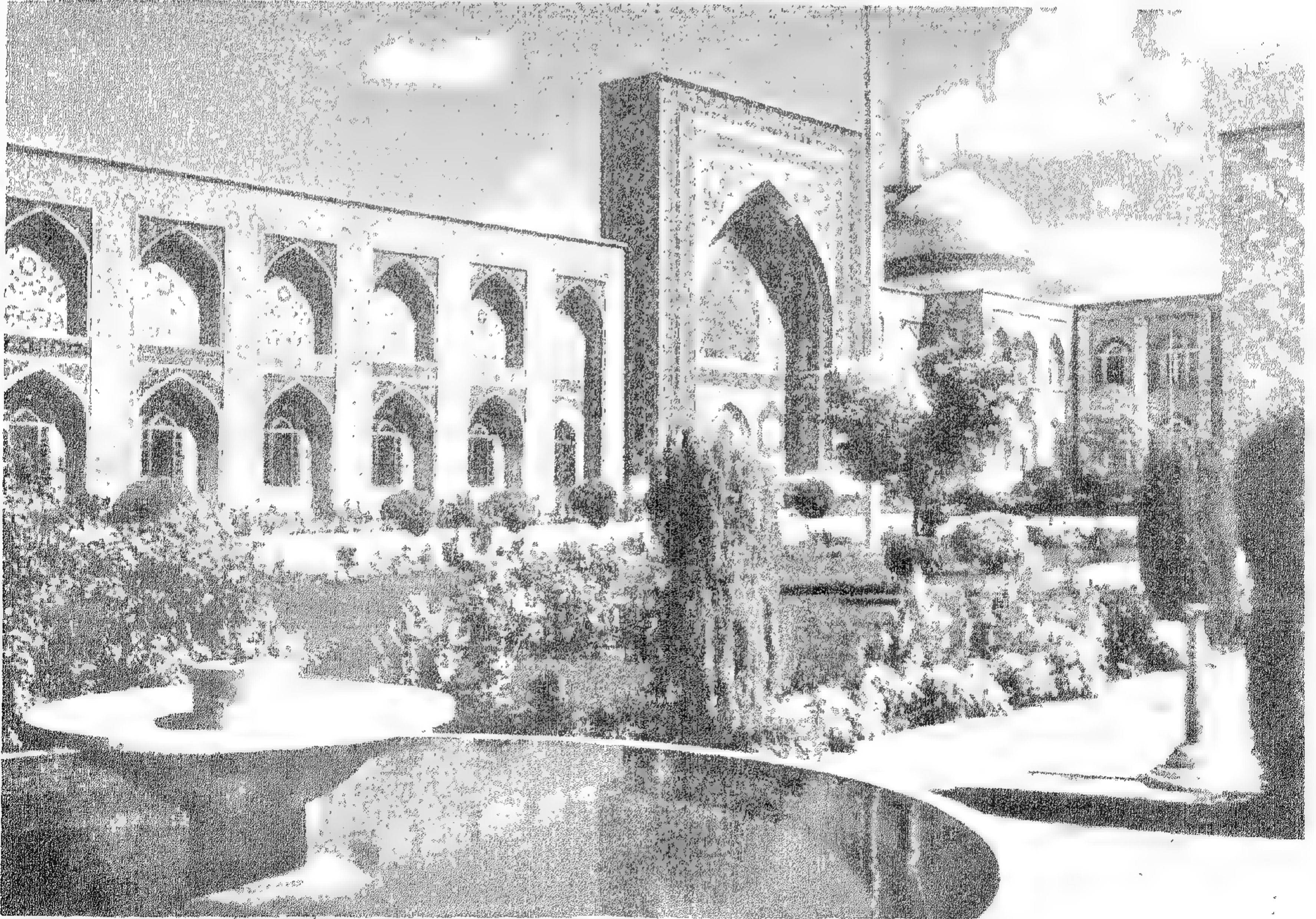


لوحة ٢٦٢ - ضريح الإمام رضا بمشهد . المئذنة الذهبية .

لوحة ٢٦٣ - ضريح الإمام رضا بمشهد . إيوان النبلاء المطل على صحن مسجد جوهرشاد ، ومن خلفه إلى اليمين قبة ضريح الإمام الرضا . ويظهر الصحن القديم في الخلفية .

الملون ، في حين زينت أروقة البائكات ذات الطابقين بكسوات من البلاطات المونة . وما يلبث الزائر أن يعقد المقارنة بين إيوان شاه عباس المهيب ومدخل مسجد شاه بأصفهان ، فالمنافسة بينهما سرعان ما تعرض نفسها عليه ، أيهما أعظم ؟ إيوان شاه عباس بمنحنياته الجميلة هو يقيناً من أبدع مباني إيران ، وعلى حين يظهر رواق البائكات ذو الطابقين مدى ارتفاعه الشاهق ، يعطى عمق المقرنصات والتجاويف الإحساس بانخفاض قمة السقف . والإيوان بعامة مثال ممتاز للتصميم الدقيق الذى يعكس بصدق جوهر العناصر الأساسية فى العمارة الإيرانية . وعلى الرغم من أن الفضل فى إنشاء هذا الإيوان يعود إلى شاه عباس الثانى الذى أمر بتركيب كافة حشوات القاشانى إلا أن شاه طاهما سب هو الذى شيد المنارة الذهبية التى تشمخ من خلف الإيوان .

ويطل الصحن الكبير الثانى المسمى «الصحن الجديد» - وتساوى مساحته تقريباً صحن الضريح - على الطرف الجنوبي الشرقى من الطريق . ويسترعى الانتباه هنا إيوان ذهبي فاخر ينعكس تألقه على سطح ماء البركة الوسطى تحيط بها الخضرة البديعة . وقد بلغت هذه الإيوانات الذهبية من الوقار والمهابة قدراً جليلاً دون أن تشذ عن العرف المتبع



خلال القرن الخامس عشر الذى يتميز باستخدام الحشوات والتجويفات والمقرنصات . وتلتف حول قبة ضريح الإمام رضا ومناртиه صفوف دائرية من القاشانى الأزرق ، خُطَّت عليها طُرُز باللون الأبيض . أما ما يأخذ بالألباب حقاً فهما الإيوانان الذهبيان اللذان يبلغ ارتفاع كل منهما حوالى ثمانية عشر متراً . وقد خُفِّف من غلواء استخدام الذهب بإفراط لا داعى له فى إيوان «الصحن القديم» إطار المدخل الضخم من القاشانى الأزرق المتألق (١١٤) ، كما أدت مرونة التشكيلات داخل الإيوان المتجلية فى التجايف العميقة وعناقيد الهوابط [المقرنصات] وما تخلقه من ظلال متجاوبة دوراً كبيراً فى تخفيف أثر البريق المعدنى لهذه الأسطح . كذلك يتحلّى السطح الداخلى للإيوان بنباذج زخرفية هندسية من دوائر متقاطعة وتصميم النجمة وحشوات متعددة . ولم يظفر الإيوان الذهبى الآخر بغير تجديدات قليلة ، فثمة مجموعة من الحشوات فوق العناصر المعقودة تقسم السطح إلى مسطحات متنوعة عاكسة فتزيد من حدة تألق الذهب وتبدّد بعضاً من الظلال الكثيفة التى تلقىها حذبة أعلى المدخل .

أما الإيوانات الثلاثة الأخرى التى أمر ببنائها فتح على شاه فقد انهارت أقبيتها فى تاريخ لاحق ثم أعيد بناؤها ولكن بمواد روعى فى اختيارها الحد من الإنفاق . وتؤدى الصحنون إلى عدد من الأبنية الأخرى مثل مسجد السيدات ودار السيادة ودار السعادة ودار الضيافة وخانات القوافل والمدارس والأسواق والمكتبات ، وتقع غرفة الضريح وسط هذه المجموعة من المحاريب والمصليات . وترقد رفات الإمام الشهيد تحت قبة ذهبية تمنطقت طبلتها بحروف من الذهب . إن الزائر ليصاب بالذهول وسط هذا الجمال الذى يفوق الوصف من فرط غلوه وإسرافه ، ويضاعف حالة الدهول تلك تعدد المباني وكثرتها وانتظامها فى مجموعة واحدة .

وثمة باب من الفضة أهده نادرشاه عام ١٧٤٢ يؤدى إلى حجرة انتظاره ، يقابله فى الطرف الآخر من «الحرم» الباب الذى أهده فتح على شاه من الذهب المرصع بالجواهر ، فضلاً عن باب ثالث مطلى بالذهب . وتغطى سفلى حجرة الدفن بلاطات مزججة متعددة الألوان يحمل الكثير منها تاريخ عام ١٢١٥ . ومن فوق هذا السفلى إفريز واسع رشيق من القاشانى المزجج المتعدد الألوان يضم نقوشاً بخط النسخ الأزرق الشديد البروز وزخارف التوريقات وشبكات الكروم باللون الأبيض فوق خلفية ذهبية يزيد من نضارتها أزهار دقيقة . غير أن الشريط الضيق من البلاطات المزججة المنقوشة والذى يفصل فيما بين السفلى والإفريز يعد أهم منها تاريخياً ، فهو يمثل كل ما تبقى من التراويق التى أمرت بها إبنه السلطان محمود خلال حكمه عام ١١١٨ .

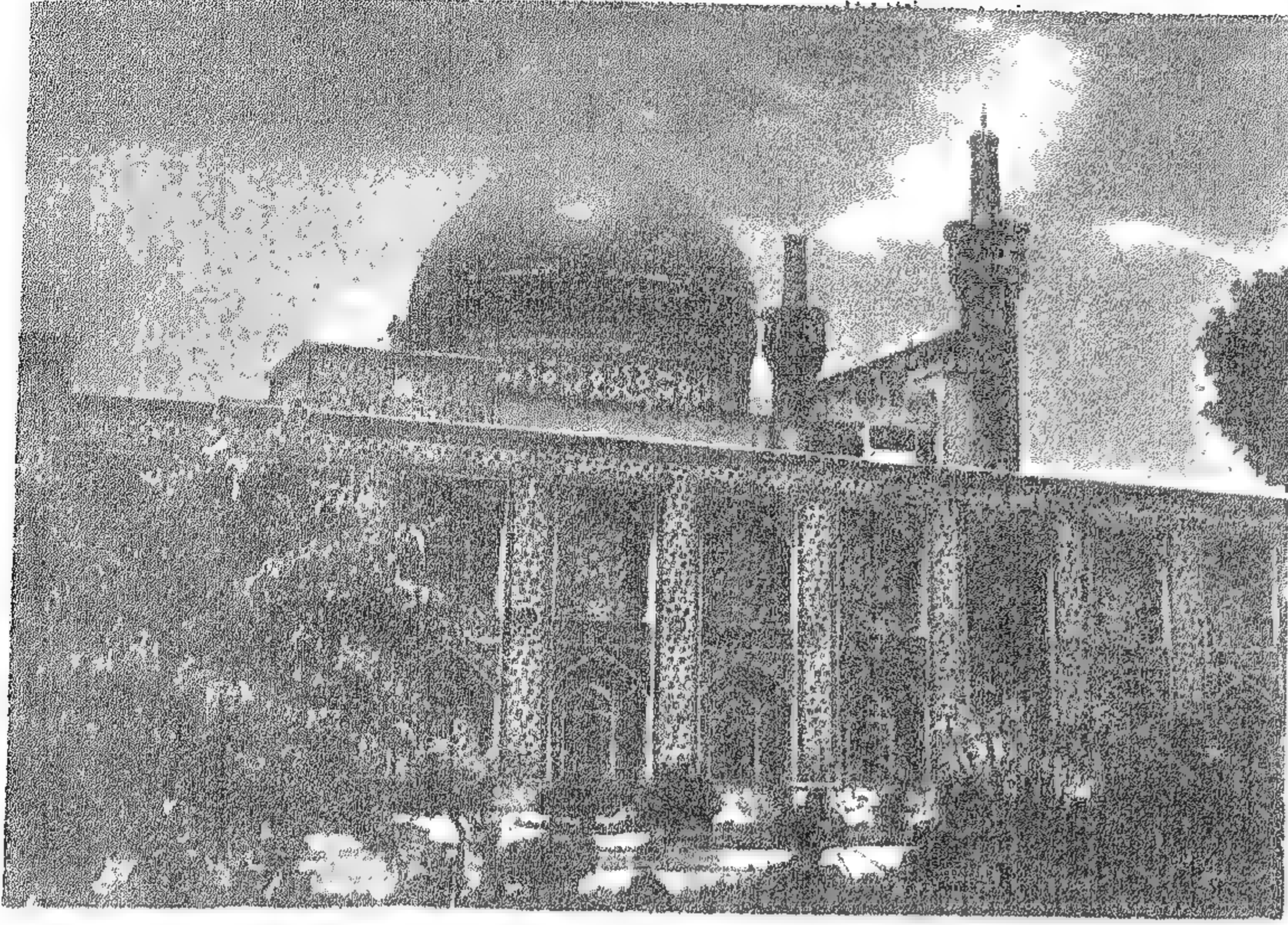
وتحت القبة مباشرة نقش بتوقيع على رضا أشهر الخطاطين فى عهد شاه عباس الذى نفذ كافة خطوط مسجد شاه ومسجد الشيخ لطف الله بأصفهان . ويلفت النظر فوق الستار المحيط بالمرقد والحلى بالنقوش والزخارف صور لوحوش خرافية مثل التنين والعنقاء مما يدلنا

لوحة ٢٦٥ - قبة ومئذنة مسجد الأميرة جوهر شاد
بمشهد.

لوحة ٢٦٦ - الإيوان الرئيسي بمسجد جوهر شاد
بمشهد. تصوير كاتب هذه السطور.

لوحة ٢٦٧ - منارة مسجد جوهر شاد.

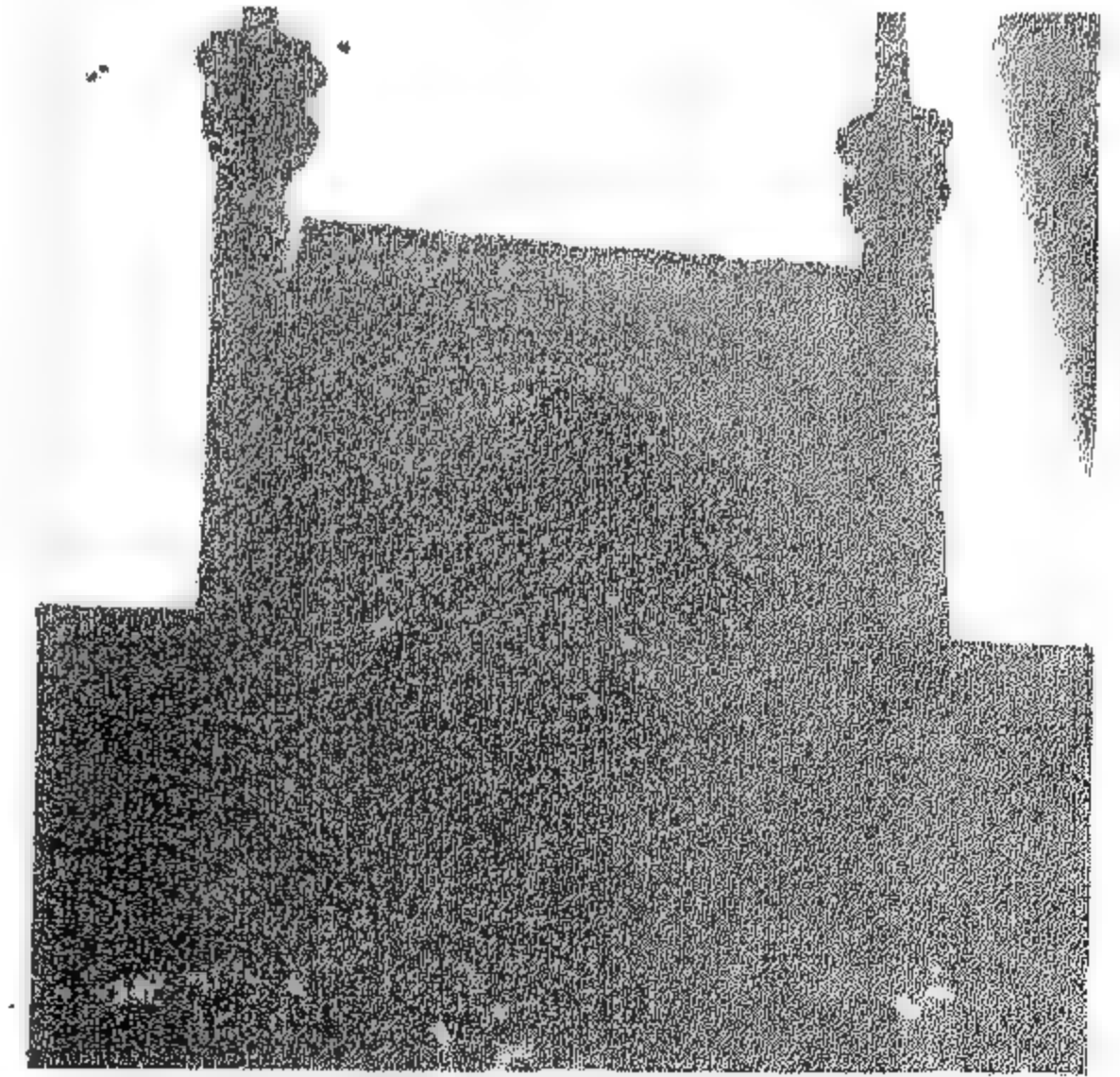
لوحة ٢٦٨ - مدخل المخراب بمسجد جوهر شاد



على مدى تشيع البلاط التيموري بالمؤثرات الفنية الصينية .
وحدث لي وأنا قاصد إلى المرقد أن شاهدت جمعاً غفيراً من الناس يتدافعون بالأيدي
والمناكب ليصل منهم من يقوى إلى قرب المرقد ، وتساءلت عن وقت آخر يخف فيه
الزحام ، وهالني ما عرفت من أن هذا الطوفان من القاصدين لا ينقطع ساعة من ليل
أو نهار ، ولم أجد بداً من الاندفاع بينهم إلى الداخل وعانيت مشقة لا أنساها ما حييت ،
ولكنني ظفرت في النهاية بما أبغى وكان هذا عوضاً لي عما لاقيت من نصب وعناء .
وثمة مرقد مقبب يستحق الذكر شيدته وردى خان الوزير الأثير للشاه عباس الذي شيد
ذلك الجسر الرائع فوق نهر زابندارود بأصفهان . وينافس هذا المرقد المقبب في جماله قبة
المسجد الشيخ لطف الله المعاصر له في أصفهان .

وقد تختلف الآراء بالنسبة لمزايا هذين المبنيين المتنافسين : قبة وردى خان بمشهد
ومسجد الشيخ لطف الله بأصفهان ، إذ تشمخ قبة وردى خان مهيبة تطفئ عليها مثالية
الاتساق والنسب وكافة العناصر التقليدية للعمارة الفخمة المعاصرة حتى تصل إلى درجة
التراحم من شدة تنوعها وغزارتها ، كما أن الفراغ فيها محصور ومحدد بدقة تعرض لك فيه
كل زاوية وسطح عناصر المعمار ووظائفها القابعة وراء تشكيلها ، تتجسم قريبة من عين
الرائي وقلبه في جلال يكاد يجعله أسيراً ، وفي عظمة بلغت من الروعة حداً يمتزج فيه الواقع
بالخيال وكأن المشاهد في حلم يقظة ، غير أنها تحمل بين ظهرانيها من الفكر المكثف
ما يغدو به المرء مبهوراً .

أما مسجد الشيخ لطف الله بأصفهان فليس أكبر حجماً فحسب ولكنه أجمل
وأفسح ، الفراغ فيه أكثر رحابة والإضاءة أصنى والإحساس أعمق . ويتميز من الناحية
المعمارية بأنه أكثر تفرداً وأن من بناه كان فناً ملهماً .



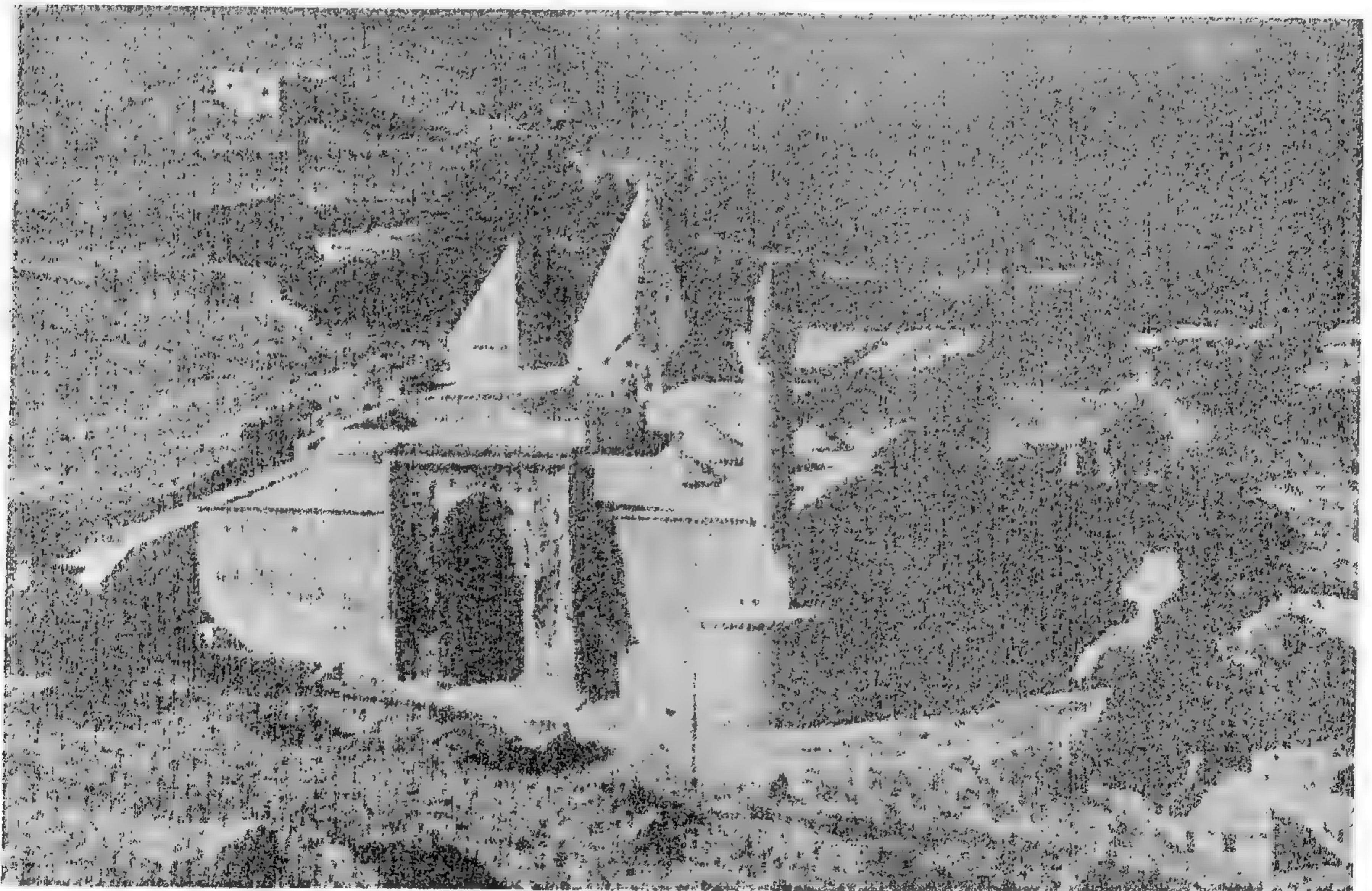
وانتهى بناء مسجد جوهر شاه حوالى عام ١٤١٨ وذلك وفقاً لنقش أمر به بإسناقر ليحيط بالإيوان الرئيسى تخليداً لذكرى أمه جوهر شاد . وقد بنى المسجد على طراز المدرسة من أربعة إيوانات وأروقة ذات طابقين يكتنف الصحن^(١١٥) ، وينتهى الإيوان الرئيس من الداخل بعقد ذى عمق كبير ، وتتصب على كلا جانبي الإيوان منارتان أسطوانيتان تنبثقان من سطح الأرض بخلاف العرف المتبع في فارس من قبل ، والذي كانت تنهض فيه منارات الإيوان من أعلى السطح خلف دورة المدخل (لوحات ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨) .

ولقد أوحى مسجد جوهر شاد بفكرة تصميم مسجد شاه عباس بأصفهان ، ولا غرو فالمسقط والفكرة العامة متشابهان ، ويتميز مسجد جوهر شاه عن مسجد شاه بتألق خزفه وفسيفسائه ، كما أن مدخل قاعة المحراب توحى بالقوة من ناحية الشكل ، فثمة سلسلة من العقود المتعاقبة العميقة الدخولات تضفى على المدخل جلالاً وعنقواناً لم يبلغها مدخل فارسى من قبل (لوحة ٢٦٨) . كذلك فإن منارات مسجد جوهر شاد أشد رسوخاً لكونها نابتة من الأرض مباشرة على جانبي ستار المدخل صاعدة صوب السماء موحية بالثبات والتوازن ، على حين يفوق مسجد شاه عباس مسجد جوهر شاد فيما عدا ذلك ، فعناصره أرق وأرشق ، كما أن نصف القبة التى تعلو مدخل قاعة المحراب جاذبة الانتباه نحو العقد الأصغر للمدخل تهىء عين الزائر لبلوغ ذروة عظمة الإيوان من الداخل .

ويدلف المرء إلى صحن مسجد جوهر شاد عبر صحن مربع صغير يقع في الركن الغربى للصحن الجديد يقوده إلى دهليز مسقوف يريح بظله العين المبهورة بالضوء ويهيئها لاستقبال ذروة البهجة فجأة حال إطلاله على صحن جوهر شاد . لقد أحسست وأنا أنتقل عبر هذا الدهليز وحين أطلت على صحن جوهر شاد بنفس ما يخالجنى من إحساس حين أنتقل عبر دهليز مسجد السلطان حسن بالقاهرة التى تفيض حنواً وبساطة هارياً من ضجة الطريق ووهج شمس اللافحة ، لاإذا بسكينتها الرحيمة ، ثم ما ألبث حتى يبهرنى الجلال والجلال والرضا حين تطأ قدماى الصحن العظيم ويطالعنى إيوان القبلة الشامخ الجليل .

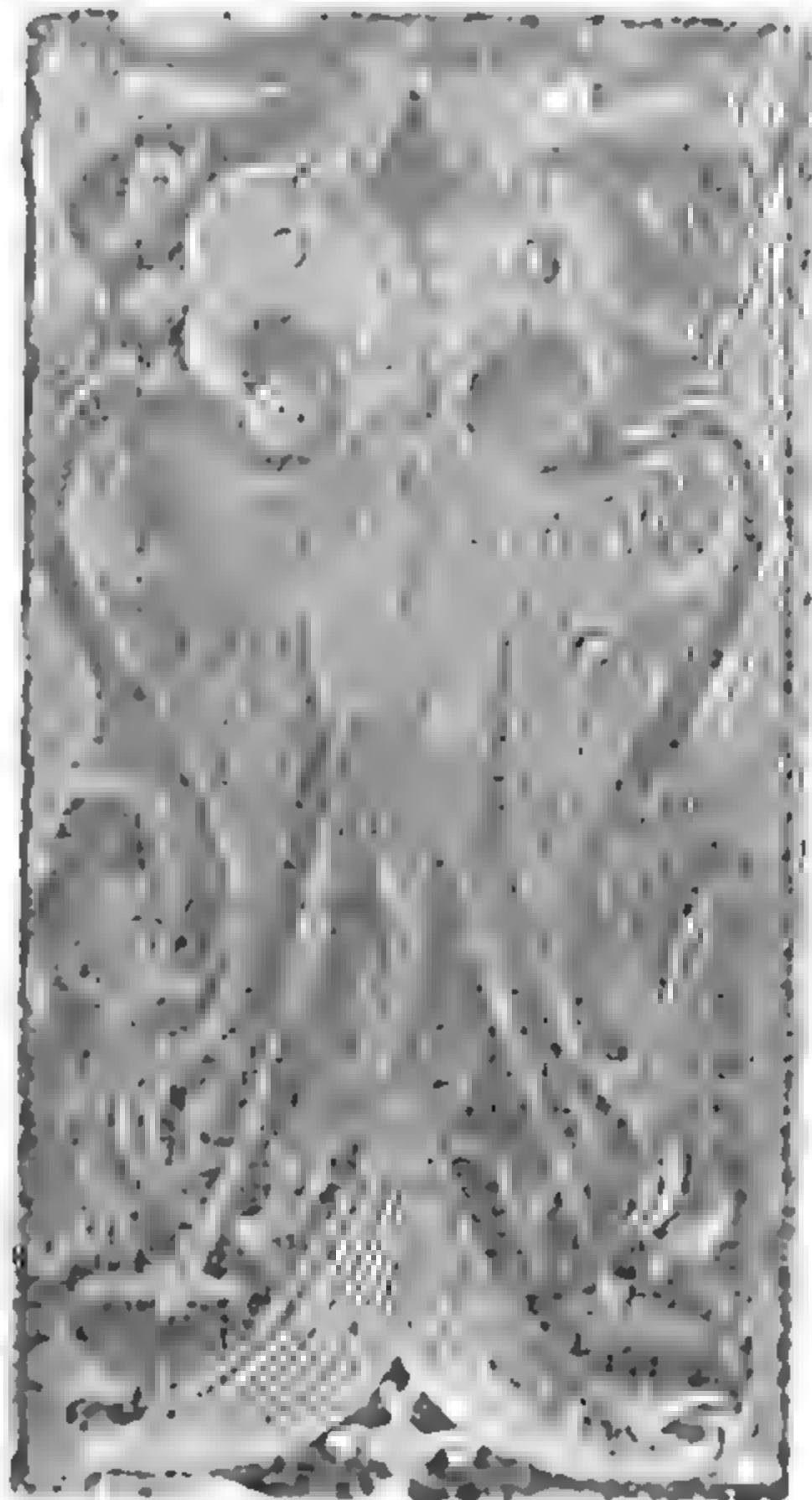
ومع أن المعارى الفارسى لم يستخدم عنصر التذهيب في مسجد جوهر شاد ، إلا أنه استخدم أرفع أنواع القاشانى بطريقة تدل على عبقرية فذة وذوق مرهف في عرض الألوان الجلية المتألثة في اتساق وانسجام لم يسبق إليه .

بني ملاصقاً لمبنى بهارستان لا يقل طرازه المعماري عنه غرابة ولا جنوحاً إلى الخيال في بنائه وزخرفته ، ويمتاز الباب الشمالى بدقة الحفر وبزخارف تبدو كأنها فراشات هائلة الحجم . ويتجلى فيها التأثير بطابع الزخرفة السلجوقية على الجص مما نجد شواهد له في بعض مباني السلاجقة في إيران [مثل قنباذ العلويين في همدان وهو من مباني القرن الثاني عشر] . وبالبوابة الغربية من الخارج نقوش بارزة على هيئة الصقور فيها جمال وغرابة ، وهي تختلف تماماً عن طابع سدائل المقرنصات الذي كان شائعاً في الجانب الأكبر من العمارة الأيوبية والسلجوقية . وهناك أنواع من الزخارف المسرفة التي تثقل البناء قد نجد لها أصولاً في بعض الآثار المعمارية الأرمينية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر . وتكشف دقة صنعة الأقبية وعمق النقوش البارزة وارتفاعها عن شغف العمارة الإسلامية بالتنوع أكثر من شغفها بمبدأ الترافف . والواقع أن هذا الأثر الفريد يبدو لنا غامض الأصول إذ لا نعرف في الآثار المعمارية السابقة ما يحتمل أن يكون قد أوحى به ، كما أنه لم يؤثر فيما تلاه من طرز (لوحات ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣) .

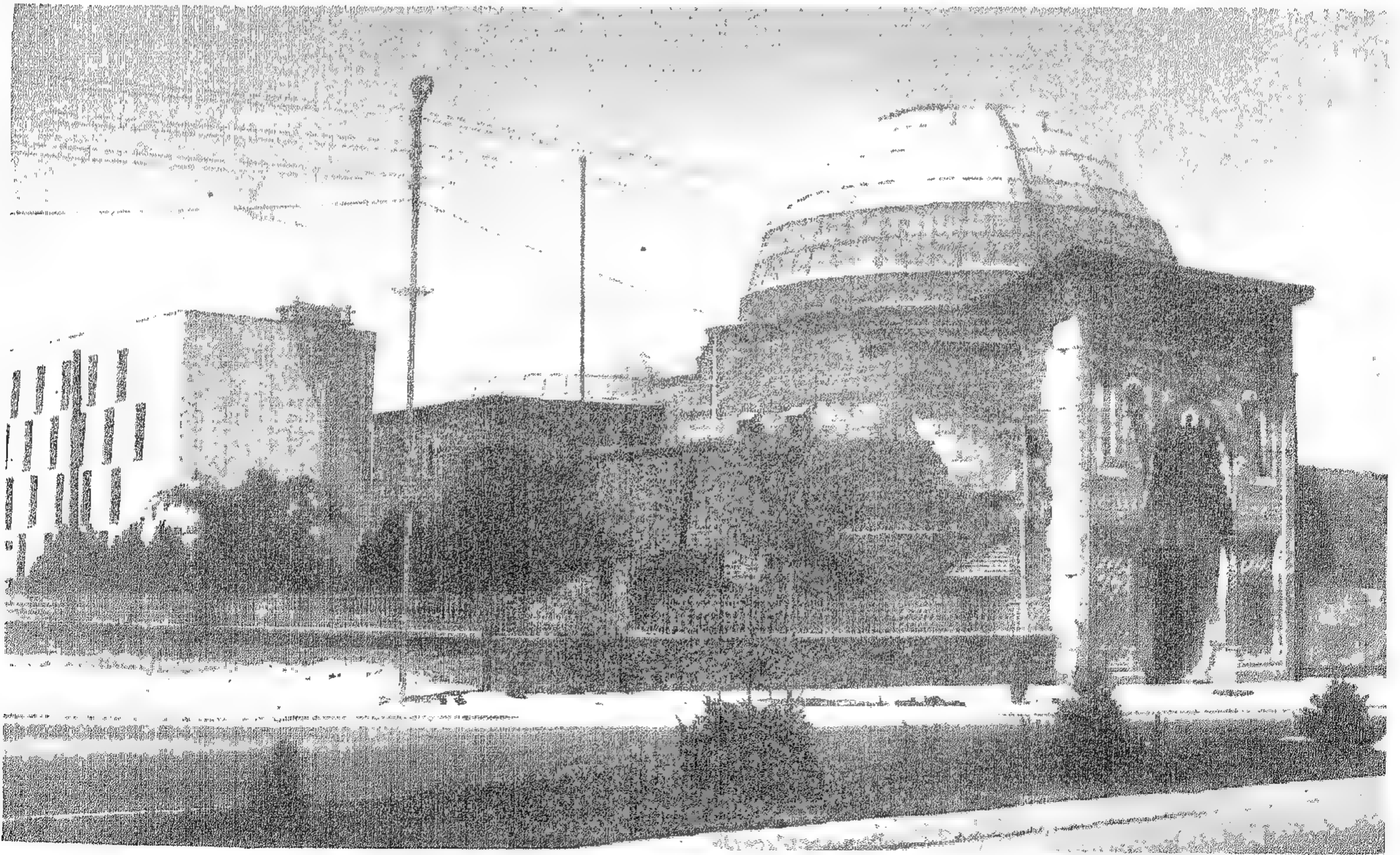




- لوحة ٢٦٩ - مجموعة ديفريجي بالأناضول . منظر عام وتبدو فيه البوابة الشمالية .
- لوحة ٢٧٠ - المسجد الجامع بديفريجي . البوابة الغربية
- لوحة ٢٧١ - المسجد الجامع بديفريجي . زخارف على هيئة الصقور تزين جانب البوابة الغربية .
- لوحة ٢٧٢ - المسجد الجامع بديفريجي . تفصيل للصقر المزدوج بجانب البوابة الغربية .
- لوحة ٢٧٣ - المسجد الجامع بديفريجي . تفصيل من زخارف البوابة الشمالية .



تمثل هذه المدرسة الصغيرة نمطاً معروفاً له شيوع محدود في المباني الأناضولية . وهي تتكون من ثلاثة أو أربعة إيوانات تطل على فناء مسقوف ، وتبدو البوابة الخارجية برخامها الملون أشبه بالطراز الذي عرف من قبل في العمارة الشامية . ولعلها اشتقت من مبان أقدم (وقد كان لمسجد قلعة قونية الذي بنى في سنة ١٢٣١ بوابة مشابهة . نعرف من توقيع صانعها أنه كان دمشقياً) . على أننا نلاحظ أن الاستخدام الدقيق المتقن لقطع الفسيفساء الخزفية في داخل المبنى هو أحد مميزات المباني السلجوقية الأناضولية . وكان السلاجقة - على العكس مما رددته بعض الكتاب الأثريين المبكرين - هم أول من استخدم هذا الطراز من الفن الزخرفي ، وكانت الألوان المستخدمة هي الأزرق الفيروزي والقرمزي الضارب إلى السواد ، بينما أدى الجص وظيفة اللون الأبيض . وكانت طريقة استخدامها هي اتخذ صرّات خزفية تحيط بها عصابات ناتئة تضيف على الزخرفة بُعداً جديداً . وأروع ما في هذه المدرسة هو قبتها التي تغطيها زخارف تبدو وكأنها طواويس نشرت ذيولها ، وتتدلى منها دلايات مثلثة نقشت عليها أسماء النبي محمد والخلفاء الراشدين الأربعة بالخط الكوفي المربع (لوحات ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧) .

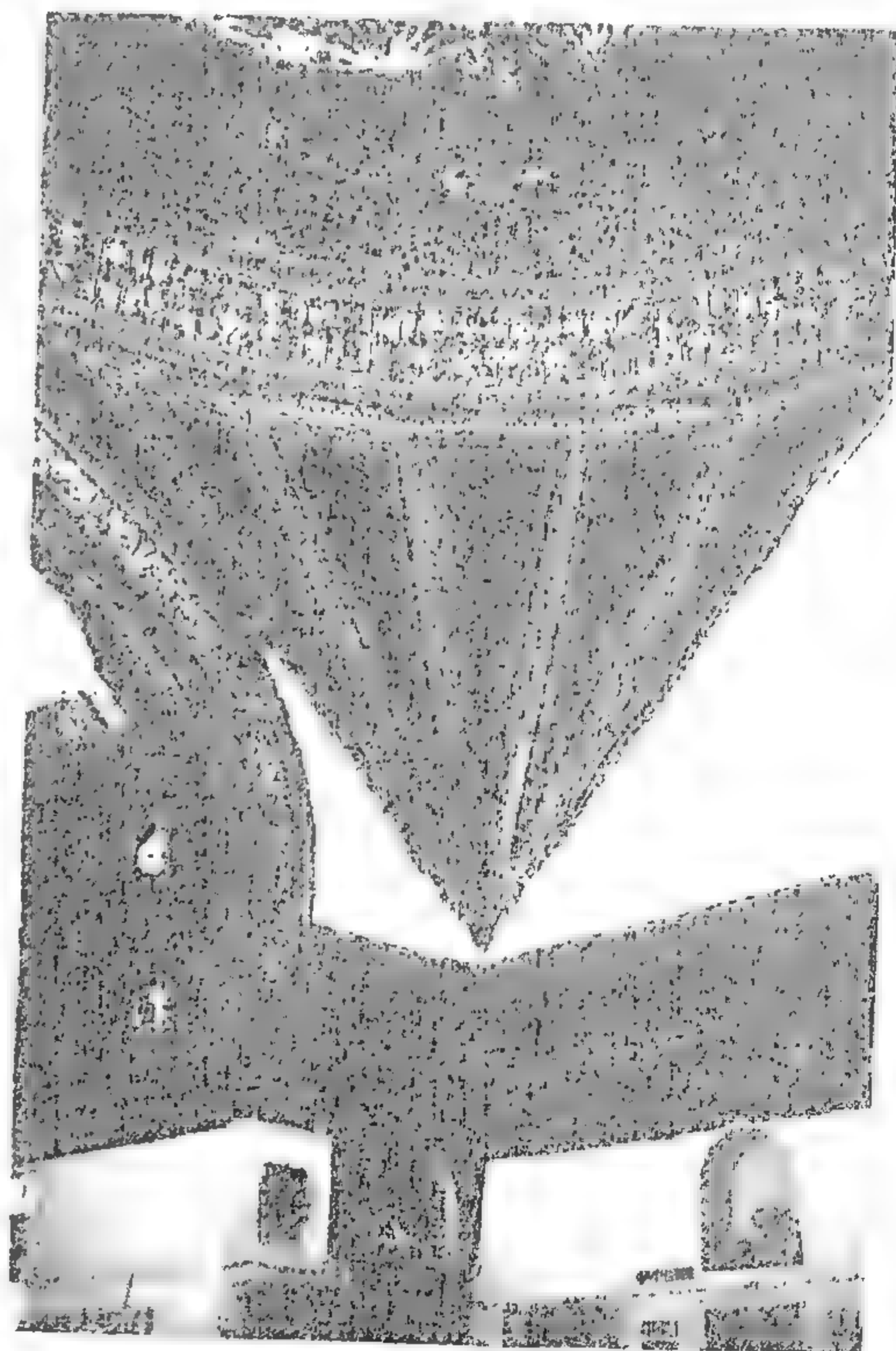
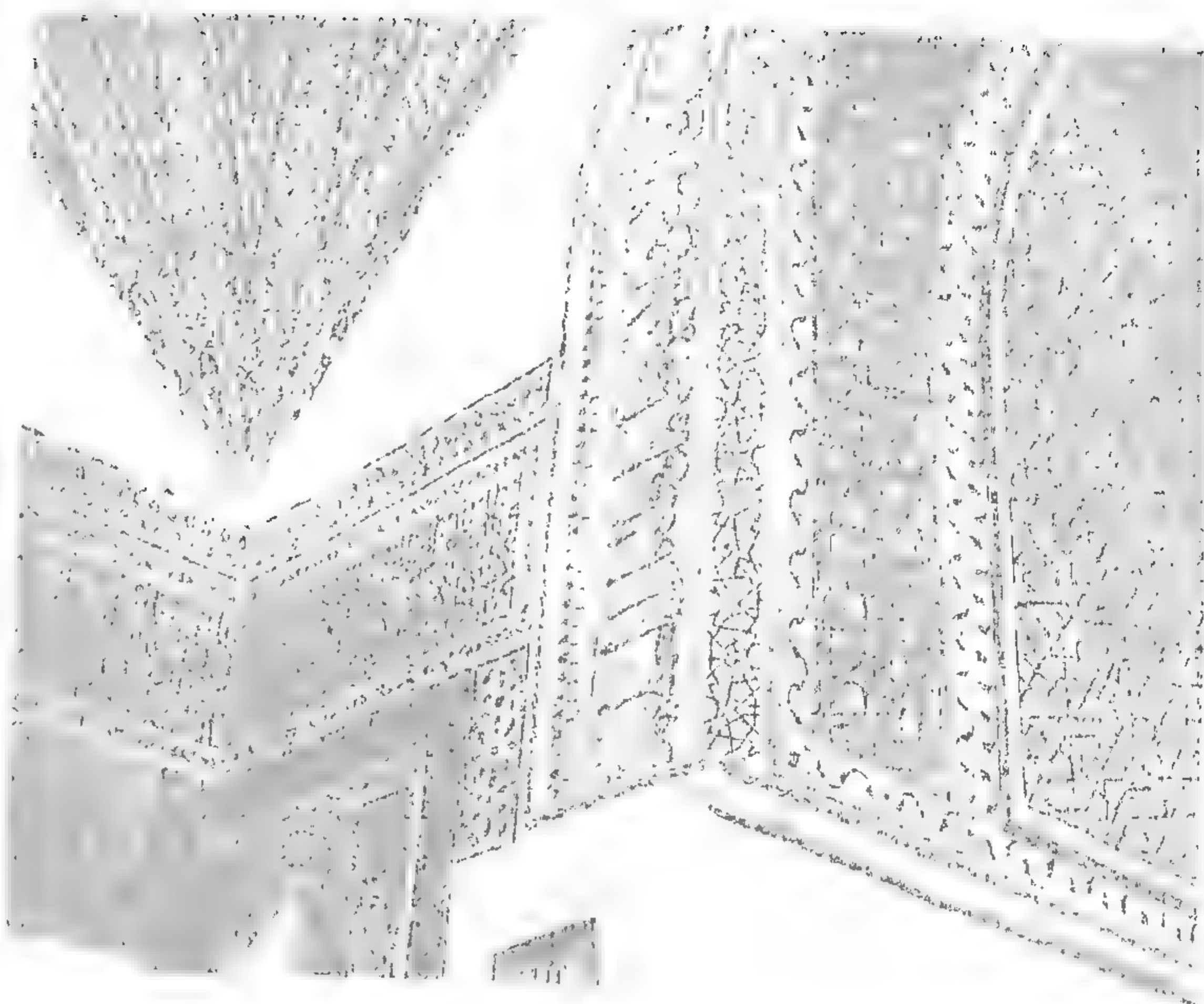


لوحة ٢٧٤ - المدرسة القاراتية الكبرى (مدرسة
بيوجوك قاراتاي) بقوبه ، ويبدو المدخل ومن ورائه
القبه .

لوحة ٢٧٥ - المدرسة القاراتية الكبرى : زخارف
القبه كأنها طواويس ناشرة ذيولها ، تندلّى منها
دلايات مثلثة نقشت عليها أسماء النبي عليه الصلاة
والسلام والخلفاء الراشدين .

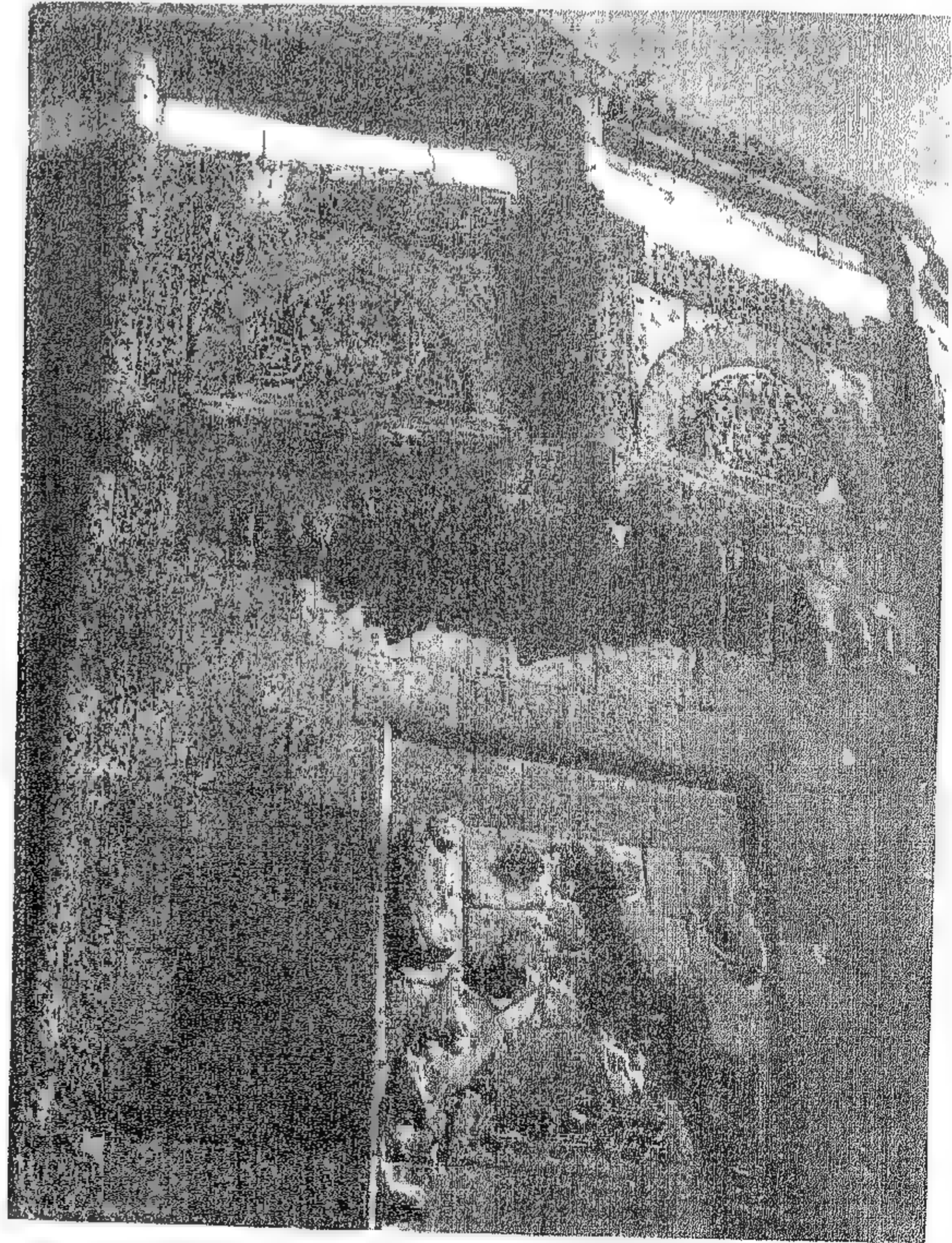
لوحة ٢٧٦ - المدرسة القاراتية الكبرى .
الاستخدام الدقيق المتقن للفسيفساء الخزفية .

لوحة ٢٧٧ - المدرسة القاراتية الكبرى . البوابة
الخارجية ، ويبدو فيها التأثير بالعمارة الشامية من حيث
التكوين ومقياس الزخارف





أقيم هذا الضريح للأميرة خودابنده ابنة السلطان أوجايتو أحد سلاطين الإيلخانات ، غير أنه جاء مخالفاً كل التقاليد المعمارية السائدة في إيران في ذلك الوقت . وهو واحد من النماذج المتأخرة لهذا الطراز من المقابر في الأناضول ، ويمتاز بغنى زخارفه . وتدلنا الأفاريز التي تثقلها المقرنصات والتي طوّقت أعلى البناء وأسفله على مدى ما كان يتسم به الذوق السلجوقي من غرابة وشغف بقلب النظام التقليدي للعناصر المعمارية ووضعها في غير مواضعها . ومع أن حشوات الزخرفة المركبة على مسطحات البناء جاءت ضحلة العمق إلا أنها تكشف عن أن الصُّناع كانوا لا يزالون على مستوى عال من الإجادة والبراعة . وتنفرد هذه المقبرة السداسية الأضلاع بنافذة في كل واجهة من واجهاتها الستة متسقة مع سياج من القضبان الحجرية الأنيقة ، كما تزخر بنقوش زخرفية تمثل حوريات البحر ، والمرأة العقاب « هاربي » أو أسوداً قد نهضت على قوائمها الخلفية . وأهم ما يسترعى انتباهنا في هذا البناء الغريب أن منطقة الانتقال فوق الواجهات الستة تحتوي على بروزات مثلثة مستندة إلى مقرنصات من أسفلها حوّلت المسدس إلى إثني عشر ضلعاً . وقد شيد السقف الجالوني العلوي من ست أضلاع ، محملاً على هذه البروزات التي تتوسط الواجهات الستة مما أضفى على التصميم المعماري حركة ديناميكية . وقد أحييت المثلثات البارزة أسطح واجهات المبنى الستة ، ولعلها ترمز بحشواتها الزخرفية المعقودة فوق المقرنصات ، ومن تحتها النافذة إلى العينين والأنف والفم في وجه الإنسان (لوحات ٢٧٨ ، ٢٧٩) .



لوحة ٢٧٨ - ضريح خودابنده . يبين الأضلاع الستة السفلى تعلوها البروزات المثلثة في كل ضلع من أضلاع المسدس . وقد ركبت أضلاع السقف الجالوني الستة على رؤوس نتوءات هذه البروزات المثلثة وليس على أضلاع المسدس نفسه كما هو المتوقع .

بإذن من العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة التعليم القومي بأنقرة

لوحة ٢٧٩ - ضريح خودابنده : البروز المثلث المستند إلى المقرنصات ، ركب عليه ضلع الجالون العلوي المسدس .

بإذن من العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة التعليم القومي بأنقرة .

يُعدّ هذا البناء أفخم ما نعرفه من الخانات المخصصة لتزول القوافل في منطقة
الاناضول . ويتألف من فناء ذي عقود من المرجح أن يكون قد استخدم حظيرة للدواب



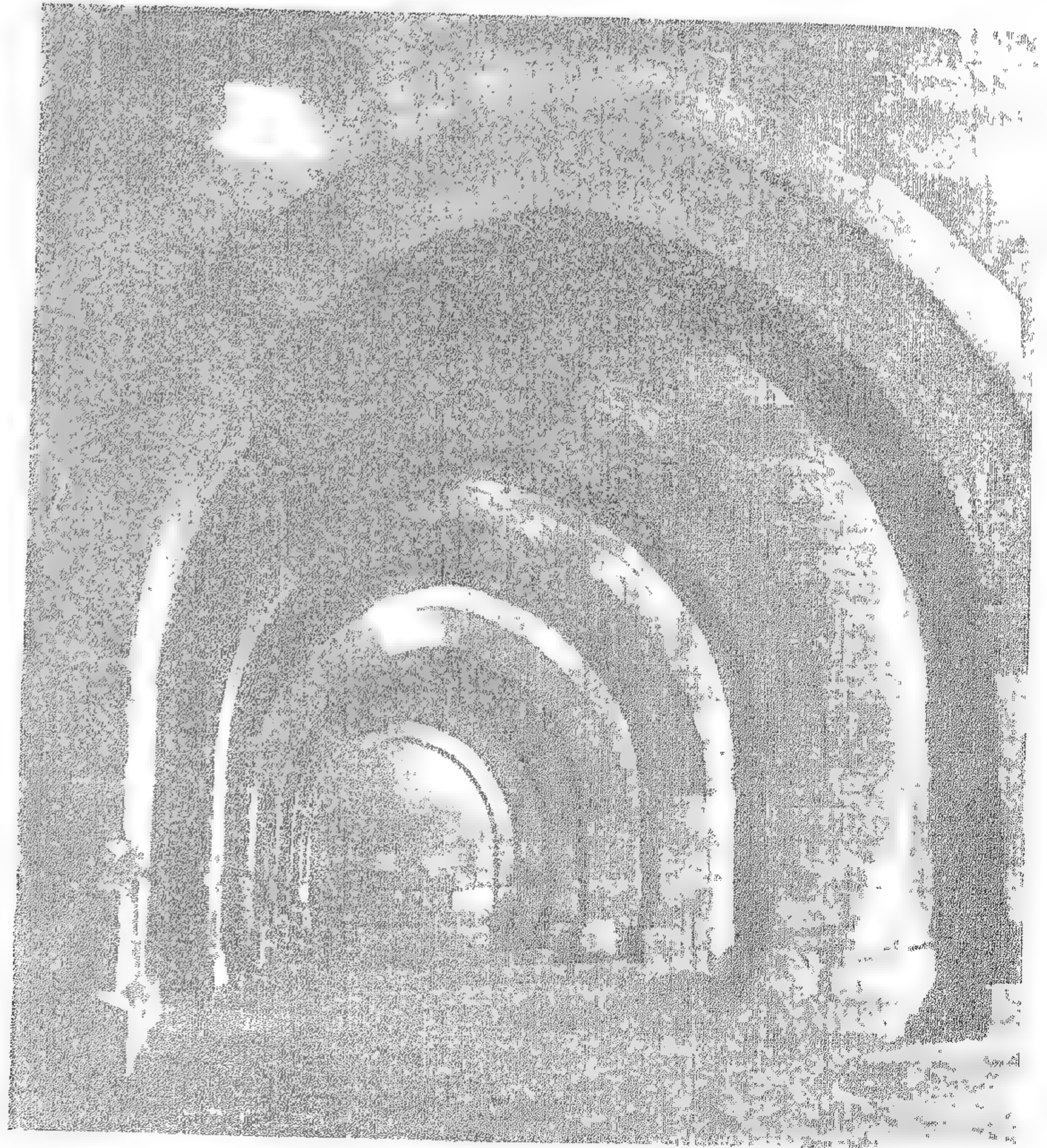
حاملة البضائع ، ثم قاعة من الحجر مستقوفة بقبو متقاطع يعلوها منور مقبب ، وللقاعة والفناء كليهما مدخلان فخمان . وتنصدر الفناء واجهة أقيمت في أركانها دعائم مائلة لتقوية البناء تغطيها الزخارف مما يجعل المبنى كله يبدو أشبه بقلعة عسكرية . وإذا كان قد استخدم فيما بعد بالفعل قلعة فإن ذلك لم يدخل في حسابان من قام ببنائه في مبدأ الأمر . ومؤسس هذا الخان هو علاء الدين كيخباد الأول (حكم بين سنتي ١٢٠٠ و ١٢٣٧) ، وقد أقام خاناً سلطانياً آخر في نفس السنة على مقربة من قايسين . ويشترك هذان البناءان مع خان أغزيقره (بنى بين سنتي ١٢٣٦ و ١٢٤٦) القريب أيضاً من آق سراي في أنه قد ألحق بالفناء ما يعرف باسم « الجهار طاق » ، وهو مبنى صغير ذو طابق علوي . يحتمل أن يكون قد أعد للصلاة ، ولو أن تافرنبيه يروي أن خانات القوافل التي بنيت في إيران في العصور اللاحقة (١٢٠٠) كانت تحتوي على قاعة مشابهة في وسط الفناء تستخدم جوسقاً في أوقات اشتداد حرارة الصيف لإيواء الزائرين النبلاء أو الوجهاء أو المسافرين الذين لا يحتملون الحرارة الشديدة (لوحة ٢٨٠ ، ٢٨١ وشكل ٦٦) .

لوحة ٢٨٠ - سلطان خان آق سراي بالاناضول .
المدخل الفخم ١٢٢٩ م . يأذن من العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة التعليم القومي بأنقرة .
كانت الحضارة الإسلامية نابضة بالحركة ، فكل العرب وغيرهم من مسلمي آواسط آسيا من أصول بدوية ورثت حب الزحاح . وكانت جيوشهم دائبة التنقل ، ولا يتردد علماءهم وفقهاؤهم وطالبو العلم منهم عن السفر الطويل للجلوس الى أساتذة أجلاء يلقنون عنهم ، كما اعتمدت ثروات المدن على نقل السلع إلى مسافات بعيدة ، فضلاً عن أن دين الإسلام قد فرض على المؤمنين فريضة الحج إلى مكة المكرمة .

وفي الظروف الصعبة والتضاريس الشاقة المنتشرة عبر البلاد الإسلامية كان ثمة نوعان من الرحالة هما التجار والحجاج في حاجة إلى أكثر من مكان للراحة والمأوى خارج المدن والبلدان ، الأمر الذي أدى إلى إنشاء سراي القوافل على الطرق الرئيسية حيث يستطيع المسافرون ودوابهم أن يلقوا الأمان أثناء الليل وحيث يضمنون حاجتهم من الطعام والمياه . وكانت هذه المنشآت دوماً رمزا لأبجاء الحاكم أو الدولة أو أحد الأثرياء الذين ينفقون عليها . وأروع هذه المنشآت في تركيا هما خان سلطان خان في الطريق إلى قونية أنشأها علاء الدين قيقباظ في صدر القرن ١٣ .

والزخارف الرائعة والتباين بين الحجر المنحوت بعمق والحجر المسطح هما سمة الفن السلجوقي . ألا ما أشبه المدخل بفتحة المدببة بما يحويه من عقد المقرنصات بشكل الخيمة ، ذلك المأوى التقليدي لقبائل السلاجقة في موطنهم الأصلي بأواسط آسيا .

لوحة ٢٨١ - سلطان خان آق سراي بالاناضول : عقود الفناء المحيطة بالصحن . يأذن من وزارة التعليم القومي بأنقرة .



يمثل هذا المبنى بمنارتيه إحدى الروائع المعمارية التي أنشأها السلاجقة في منطقة الأناضول ، وبعد نموذجاً للمدارس ذات الإيوانات الأربعة ، فثمة فناء مستطيل يتوسط البناء ، ويقع الإيوان الرئيسى وإيوان المدخل متواجهين كل منهما في منتصف أحد الضلعين القصيرين للمستطيل ، في حين يقع الإيوانات الأخران في منتصف الضلعين الطويلين . وقد استخدم في بنائها الرخام الأبيض والأسود ، أما زخارفها ذات النقوش البارزة فهي تمثل الطابع السلجوقي المعمارى الذى نراه في بوابة المدخل تحيط بها إطارات متراجعة من الزخارف مختلفة الحلقات ، يعلوها سديل من المقرنصات تكتنفه كوات جانبية رشيقة . وقد ظهر هذا النمط الخاص من الحلقات المعمارية الزخرفية لأول مرة على الأرجح في أرضروم في منتصف القرن الثالث عشر ، ثم انتقل إلى كرمان عاصمة إحدى الإمارات التركمانية ، وانتشر خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر . ويعتقد بعض المؤرخين أن هذا الطراز نقل بخذافيره إلى القاهرة المملوكية حيث تشابه واجهة مدرسة جوك مع واجهة مدرسة السلطان حسن في التكوين العام وفي بعض العناصر الزخرفية ، إلا أن هذا التشابه يقتصر على بعض الزخارف فحسب مثل المربعات التي تتوسط أجناب المدخل .



لوحة ٢٨٢ - واجهة مدخل مدرسة جوك

ووجود المقرنصات التي تعلق تجويف المدخل . وما من ريب في أن صفاء التكوين المعمارى في مدخل السلطان حسن وتصميم باقى عناصره فى توازن جلىّ مذهل يعكس عبقرية المعمارى المصرى فى تناوله لعناصر المبنى من الناحيتين التحليلية والتركيبية .

وليست العبرة فى تصوّرى فى تشابه العناصر بقدر ماهى فى تناول الفنان السلجوقى والفنان المصرى لنفس فكرة التصميم التى تكشف عن طابع كل منهما . ونلاحظ فى تصميم الواجهة انحسار ستارها عن قاعدتى المنارتين فى تركيب معمارى لطيف . على عكس العمارة الإيرانية التى كان ستار الواجهة فى أغلب الأحوال يحجب قواعد مناراتها . ومن أوجه الخلاف بين المدرسة الأناضولية السلجوقية ومدارس القاهرة ما نلاحظه من أن الأولى - على عكس الثانية - ليست موجهة إلى اتجاه الكعبة فى مكة المكرمة مما يدل على أن بانيتها لم يهدف إلى اتخاذها مسجداً للصلاة بشكل أساسى ، وكل ما نجده فيها غرفة صغيرة جانبية مخصصة للصلاة (لوحه ٢٨٢ وشكل ٦٧) .

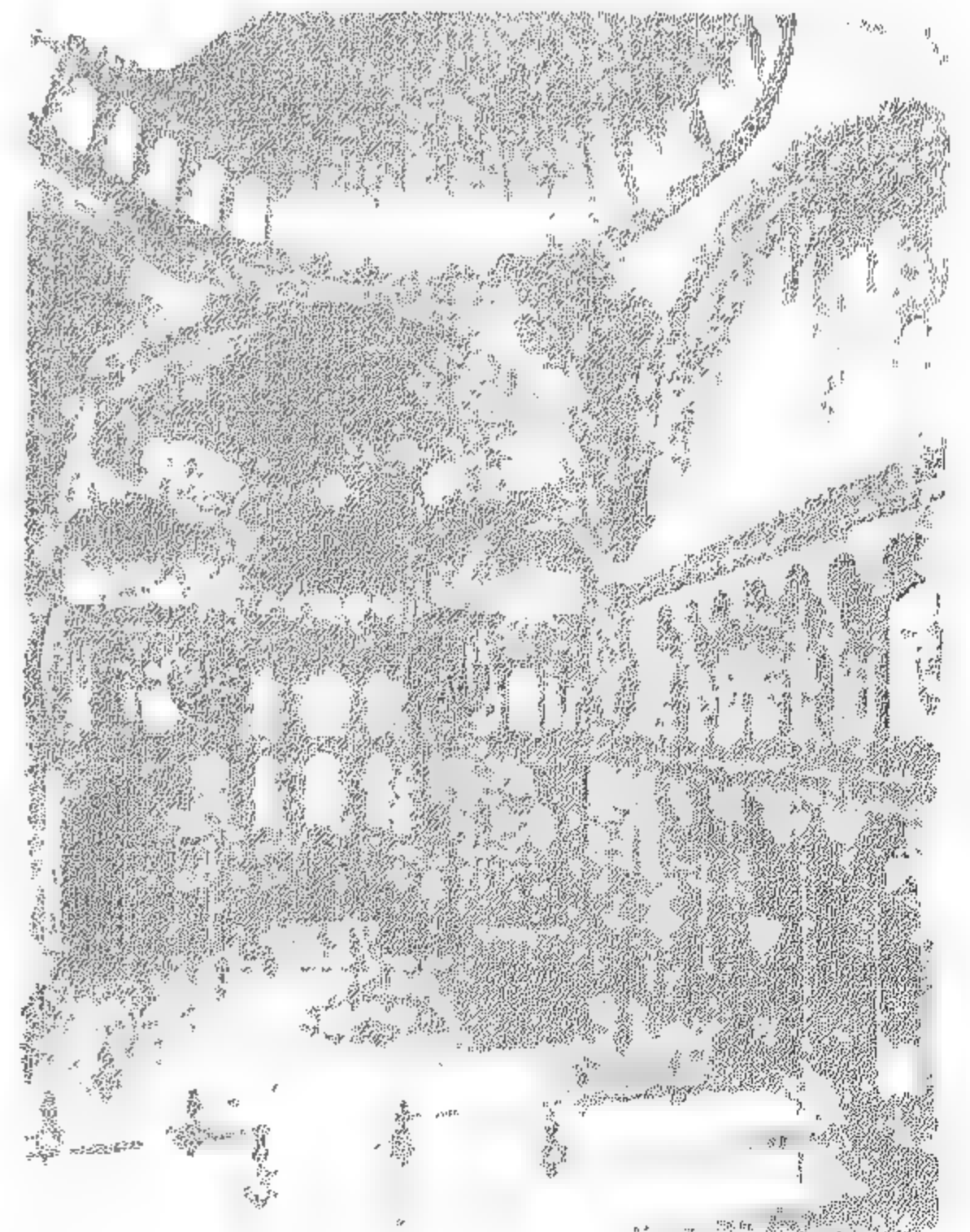
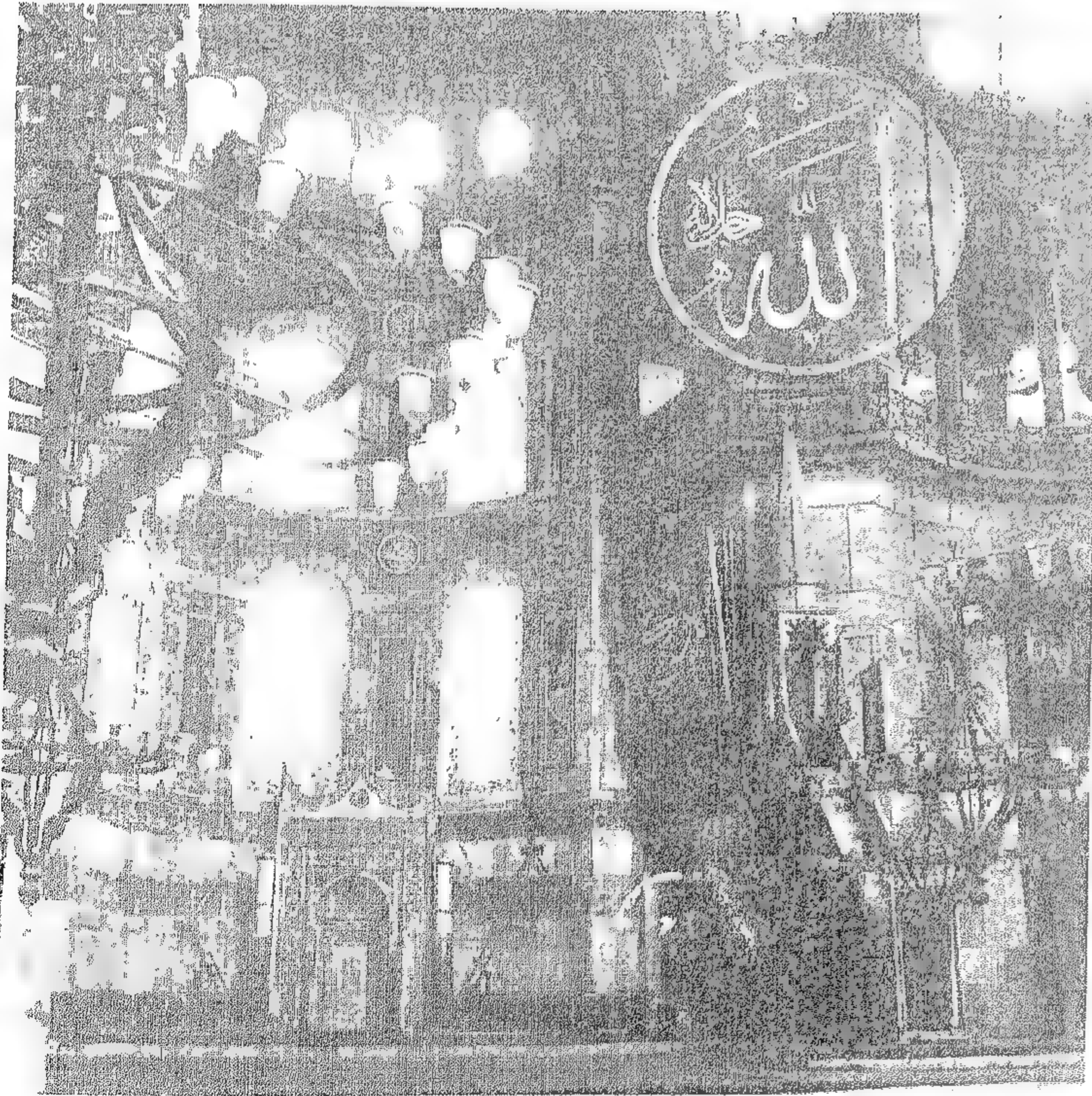
جامع السلمانية فى استنبول وجامع السليمية فى أدرنة

عرّف سنان باشا أشهر المهندسين المماريين الأتراك بأنه رجل متعدّد الكفاءات ، ذو عزيمة ماضية وقدرة فريدة على العمل حتى قيل أنه قلما خلت مدينة فى تركيا من مسجد أقامه فيها . ولعله المهندس العثماني الوحيد الذى نُسب إليه فضل بناء أثر عظيم يُعدّ من روائع العمارة الإسلامية خارج استنبول . وهو مسجد السنانية فى دمشق . وقد انفرد بقدرته على ابتكار الحلول يتغلب بها على ما يطرأ من مشكلات معمارية ، وإن لم تتصف عمارته بالتنوع . ويقدم مسجد «رستم باشا» وصقوللو محمد باشا فى استنبول (شيدا سنة ١٥٥٠ تقريباً) نموذجاً لطريقة بناء مسجد على أرض ذات مستويين أو مستويات مختلفة . ولقد بهرت كنيسة «أيا صوفيا» فى القسطنطينية أنظار العثمانيين ، وتملكت سلاطينهم رغبة ملحّة فى أن يقيموا فى عاصمتهم ما يزدهون به على تلك الكنيسة ، حتى يمكننا أن نعدّ المباني التى تشتمل عليها استنبول العثمانية سلسلة من المحاولات المتعاقبة لمقابلة كنيسة أيا صوفيا . غير أن الأسس الهندسية المعمارية التى قام عليها بناء الكنيسة تختلف عن متطلبات الجامع ، إذ يحتذى تصميم الكنيسة البيزنطية بتصميم الكنيسة الرومانسكية ذات المجاز العريض الأوسط والرواقين الجانبين ، بالإضافة إلى مسقطها الصليبي الشكل . ولما كان هذا التقسيم يتعارض مع قواعد صلاة المسلمين التى يصطف فيها المصلون شواسية بلا حواجز تميز مكانة كل منهم ، فقد تجنب المعمارى تقسيم الفراغ الداخلى بتنحيته البائكات الجانبية (٢٨٣) ، وهكذا وفق العثمانيون فى تحويل فكرة التصميم الإنشائية للكنيسة البيزنطية كما أسلفنا بما يتيح توفير مساحة كبيرة مسقوفة تحمى المصلين من العوامل الجوية ، وبما يتفق

ومتطلبات تصميم الجامع طبقاً للشعائر الإسلامية ، فظهر في مبانيهم هذا الصحن المركزي المربع الذي تعلوه قبة تستند إلى دعائم ضخمة ، وتحيط بها من كل جانب أربعة إيوانات مسقوفة بأنصاف قباب ترتكز على أربعة عُمُد ، تستند إلى الدعائم الأربعة الضخمة بما يجعل بيت الصلاة متصلاً . مثل جامع السلمانية بإستنبول (١٥٥٠) (لوحات ٢٨٥ ، ٢٨٦ . ٢٨٧) ، ومثل جامع السليمية بأدرنة (لوحة ٢٨٨) الذي يتجلى فيه التوافق الرائع بين مختلف أجزائه كالقبة والمآذن من حيث المقياس والتكوين المعماري ، وقد خلا من العناصر الإضافية ذات المقاييس غير المتوافقة مع مقاييس الأجزاء الرئيسية الضخمة التي يزخر بها جامع السلمانية . ويسترعى انتباهنا في مداخل هذا الجامع غرابة إفريز الشرفات [العرائس] التي اتخذت شكل زخارف « الباروك » المفرطة ، كما نلاحظ أن التركيب المعماري للمدخل - أعمدة وعقوداً - يحتذى النهج الأوربي مما يجعل العقد « المدبب » الإسلامي يبدو دخيلاً وسط هذه التكوينات الغربية عليه (لوحة ٢٨٩) .

لوحة ٢٨٣ - جامع أيا صوفيا بإستنبول من الداخل
لوحة ٢٨٤ - جامع أيا صوفيا بإستنبول من الداخل .
لوحة ٢٨٥ - جامع السلمانية بإستنبول (١٥٥٠)
لسنان باشا

لوحة ٢٨٦ - جامع السلمانية بإستنبول ، وقد بدت فيه البائكات - من الخارج - تعلوها الشرفات المسقوفة من ذات المقياس الصغير بالنسبة للأجزاء الرئيسية من المبنى .

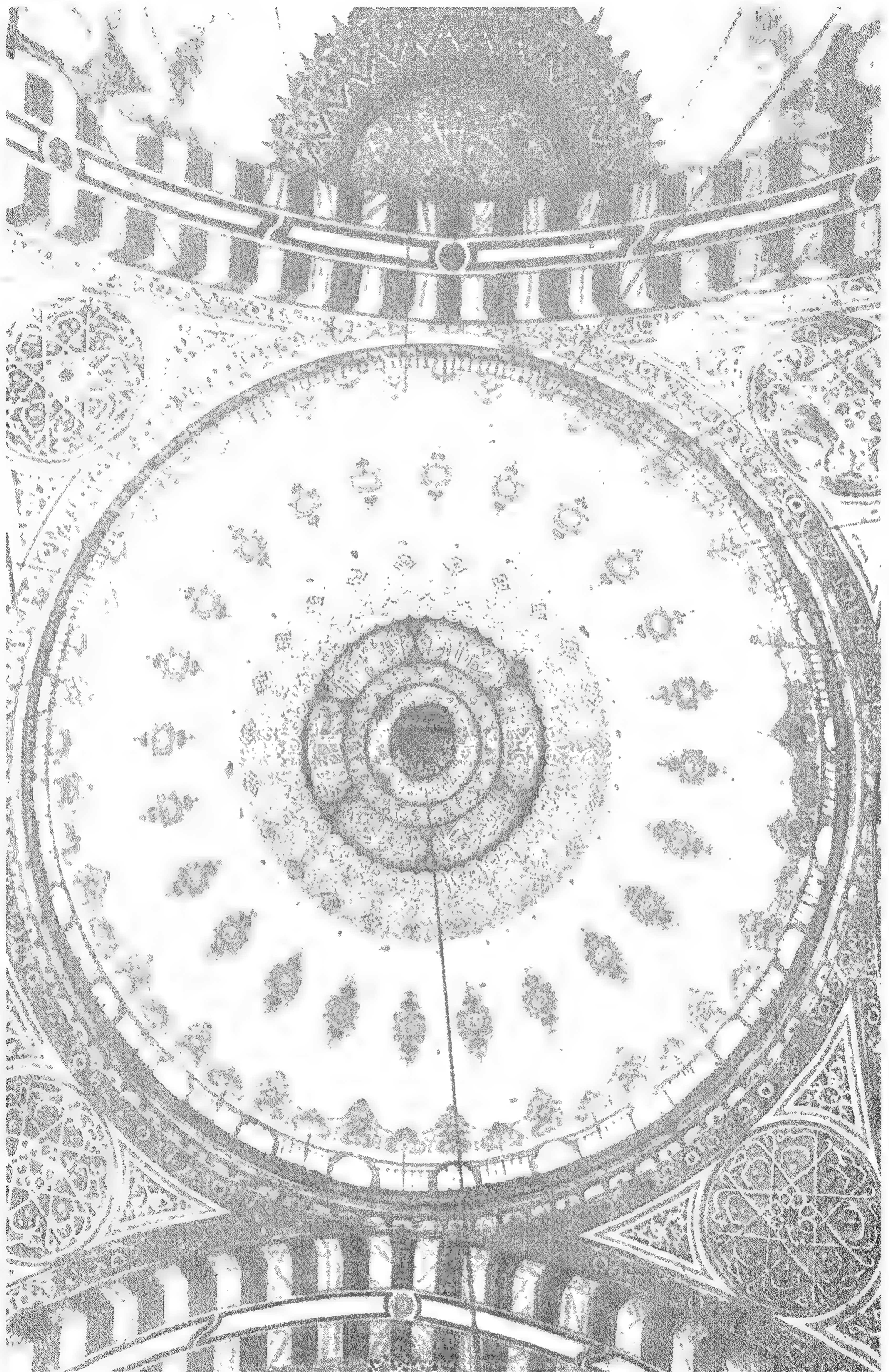




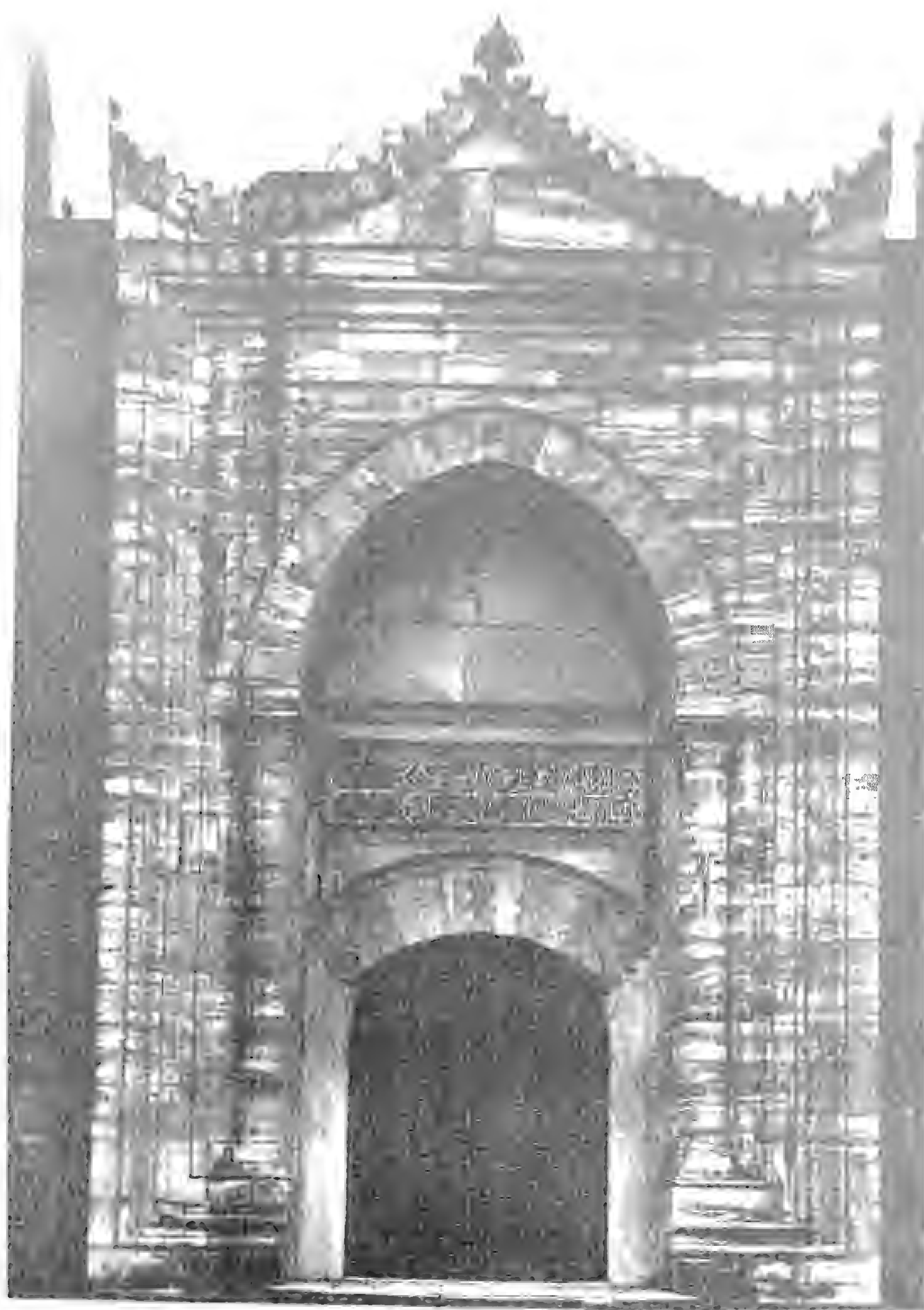
وإذ كانت القبة البيزنطية «كونا صغيراً» مقفلاً على ذاته فقد وفدت المآذن العثمانية لتعيد اتصاله بالسماء ، الأمر الذى يذكرنا بالرواية المنقولة عن الرسول محمد عليه الصلاة والسلام حين سأله أعرابي : «ما هي الحياة وما هو الأمل يا رسول الله ؟» فما كان من الرسول إلا أن رسم بعصاه دائرة على الأرض قائلاً : «هذه هي الحياة» ، ثم رسم خطاً مستقيماً من داخل الدائرة قاطعاً محيطها إلى خارجها وأردف قائلاً : «وهذا هو الأمل» . . . ولقد غدت المنارات المتميزة بالطول الشاهق والنحافة الشديدة تتخللها شرفتان أو ثلاث والتي بدأ ظهورها في مسهل القرن الخامس عشر بمسجد المرادية بأدرنة من أهم معالم العمارة العثمانية حتى غدت تقليداً ملزماً مميزاً . وكانت واجهات المساجد العثمانية عادة من رخام موحد اللون ظفروا به من غنائمهم خلال غزواتهم العديدة . وتميزت الزخارف والحليات المعمارية في واجهات البناء بالبساطة والاعتدال إلى أبعد الحدود ، في حين تأنقوا داخل البناء في تزويده بالنوافذ الجصية ذات الزخارف الزجاجية وطرز الكتابة البديعة والعقود ذات الصنجات واللون الأبلق (لوحة ٢٩٠) ، وفي تكسية جدرانه بزخارف البلاطات المزججة الذى اشتهر منه خزف مدينة إزنيك . وكانت الألوان المستخدمة - وهى فى الغالب الأحمر والأزرق والأخضر - وضياء لامعة ، مثلما نشهد فى لوحات البلاطات الرائعة التصميم التى تغطى جدران جامع السليرية بأدرنة المترعة بأرق الألوان وأرهفها (لوحة ٢٩١) . وكانت الدولة قد احتكرت صناعة الخزف منذ سنة ١٥٢٠ وأنشأت لها «دار صناعة سلطانية» .

على أن العمارة العثمانية فى ولايات الإمبراطورية جاءت مخيبة للآمل لما قام به العثمانيون من حمل مهرة الفنانين والصناع من مختلف البلاد التى فتحوها على التزوح إلى استنبول . ونرى نموذجاً لتلك العمارة فى جامع السنانية ببولاى فى القاهرة ، وهو مسجد أقامه سنان باشا نفسه فى سنة ١٥١٧ ، وفيه نرى مزيجاً غريباً من التصميم الذى أصبح تقليدياً فى مساجد استنبول ومن العناصر والأساليب المعمارية الموروثة عن أواخر العصر المملوكى . ويبدو هذا الطراز المعمارى بوجه عام قائماً مقبضاً للنفس وإن خفّف من هذا الأثر لون الرخام الفاتح وبريق حشوات البلاط ، ويتضح من الوهلة الأولى افتقاده الأصالة ووحدة الطابع التى نراها فى المساجد العثمانية باستنبول (لوحات ٢٩٢ ، ٢٩٣ وشكل ٦٨ ، ٦٩) .

لوحة ٢٨٧ - مسجد السلطانية باستنبول . وتوضح الصورة طريقة تسقيف الإيوانات بقبة مركزية ترتكز على أربعة أكتاف تحيط بها أربعة إيوانات مسقوفة بأنصاف قباب تستند على أربعة عقود تحت قاعدة القبة المركزية بما يجعل مساحة بيت الصلاة متصلة .



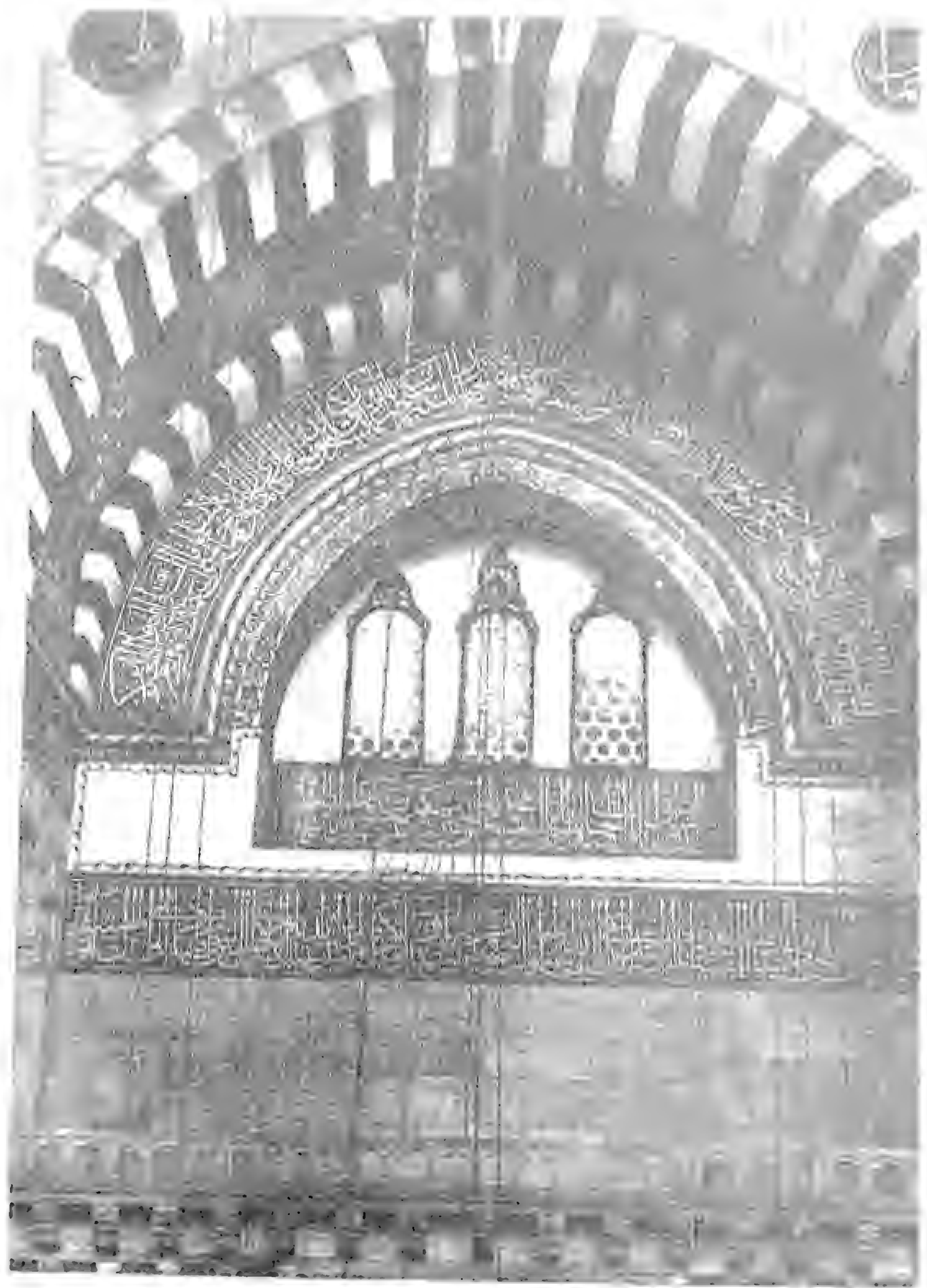


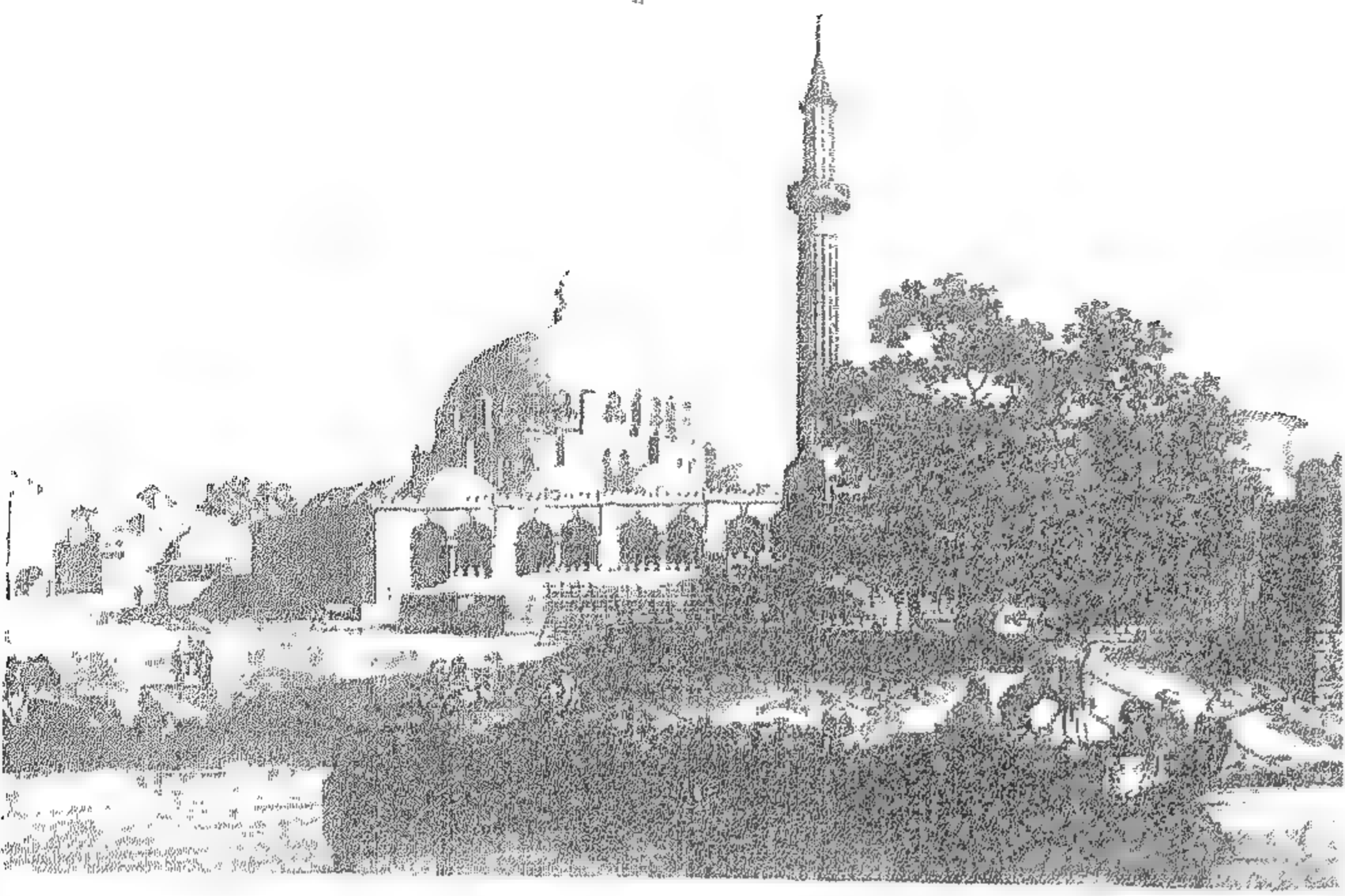


بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله الذي هدانا لهذا
ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

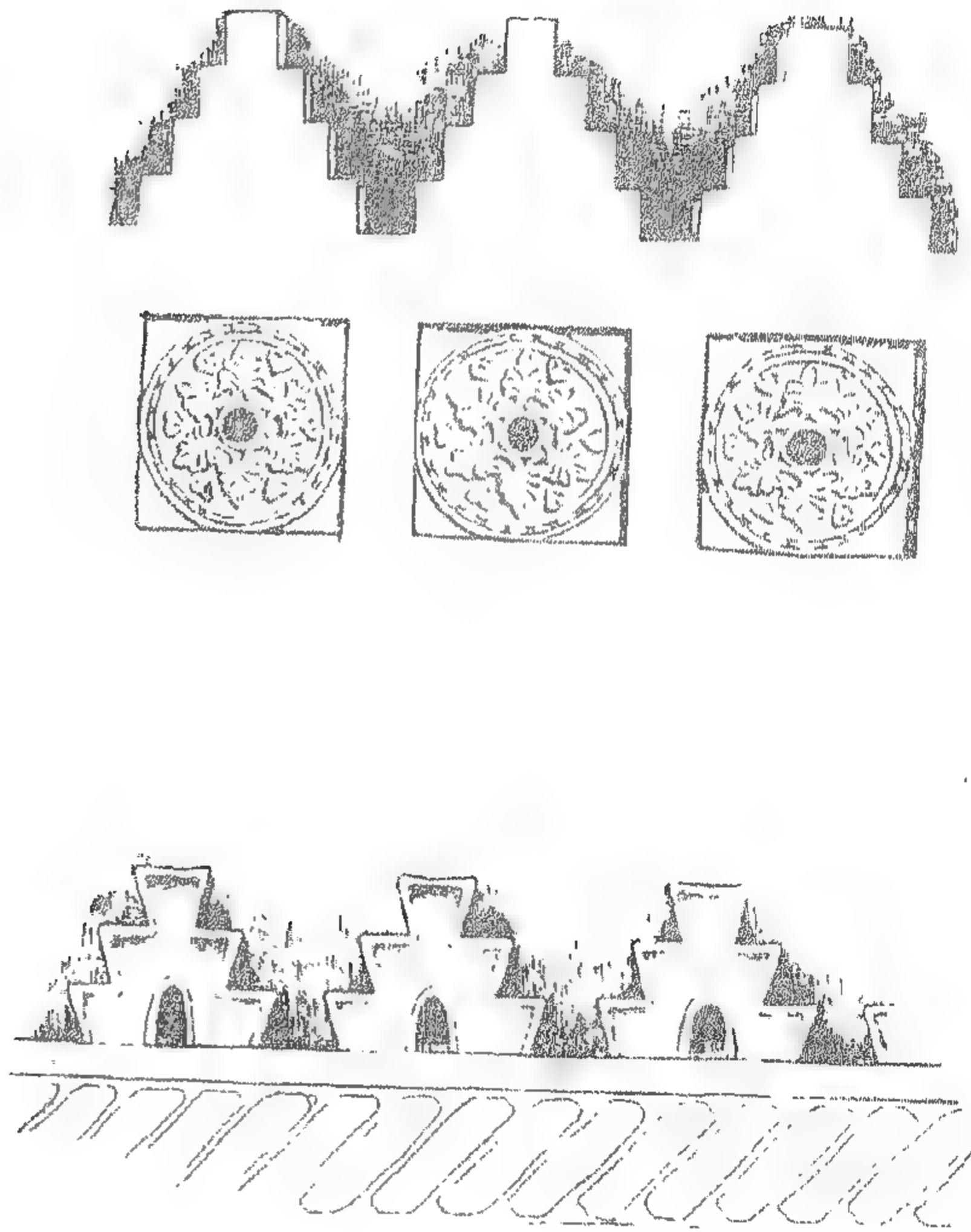
بسم الله الرحمن الرحيم
الحمد لله الذي هدانا لهذا
ما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله



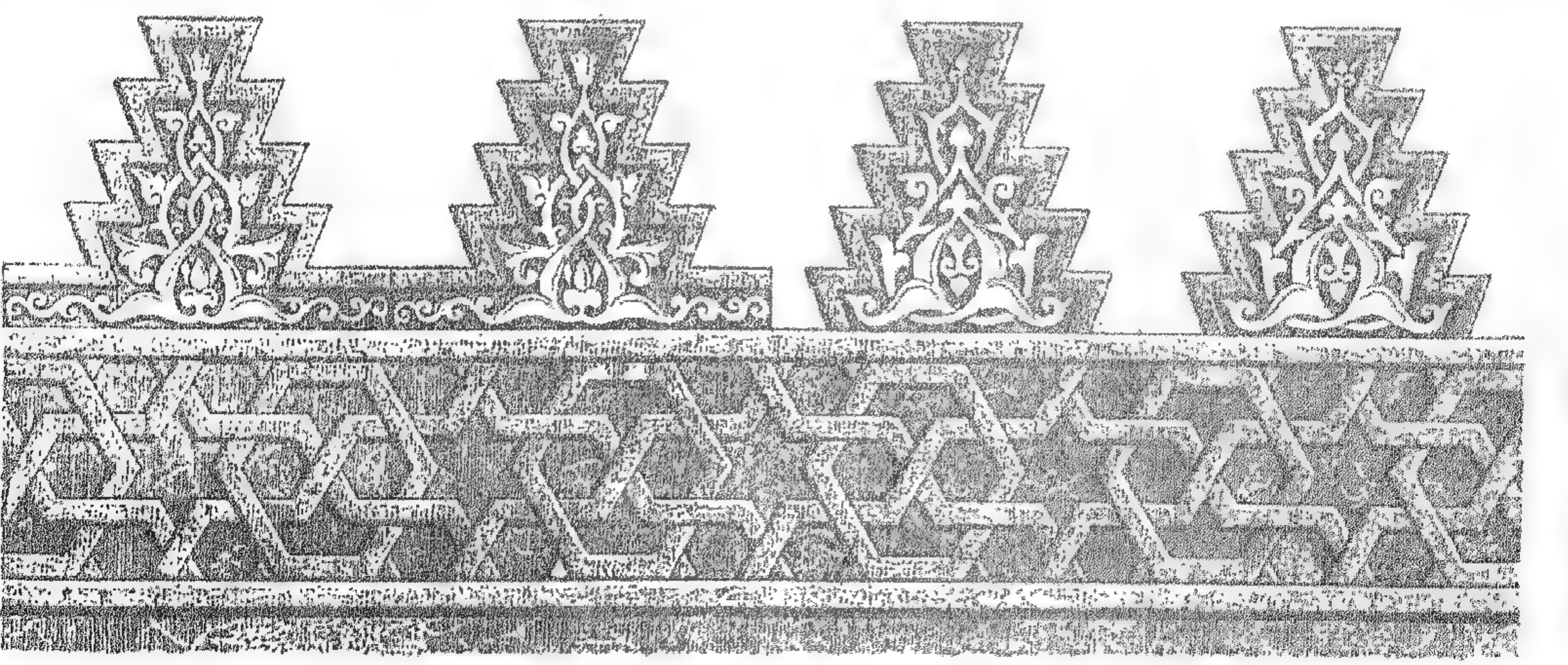
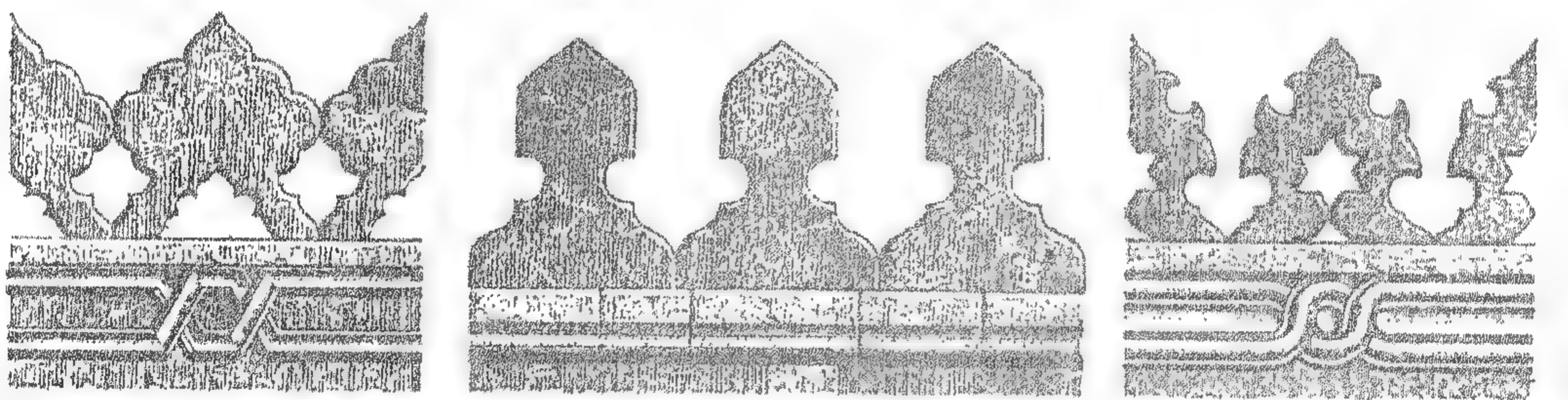
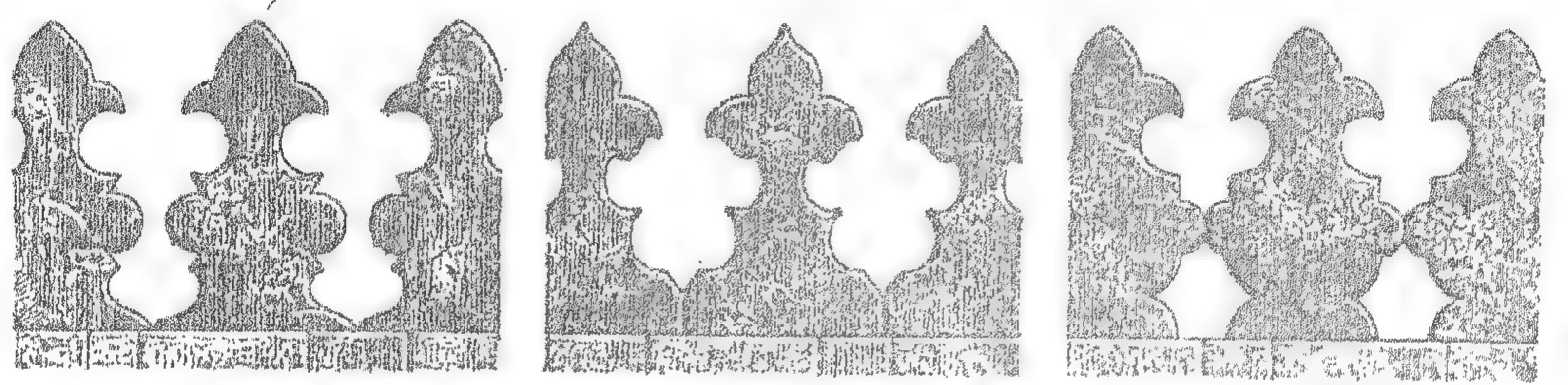
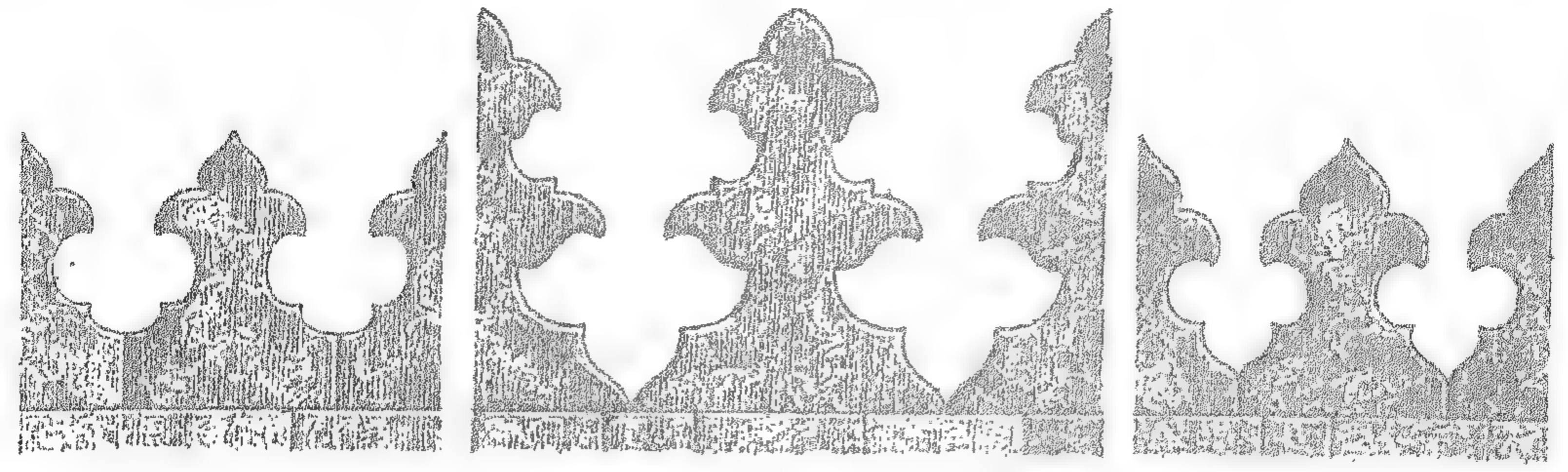




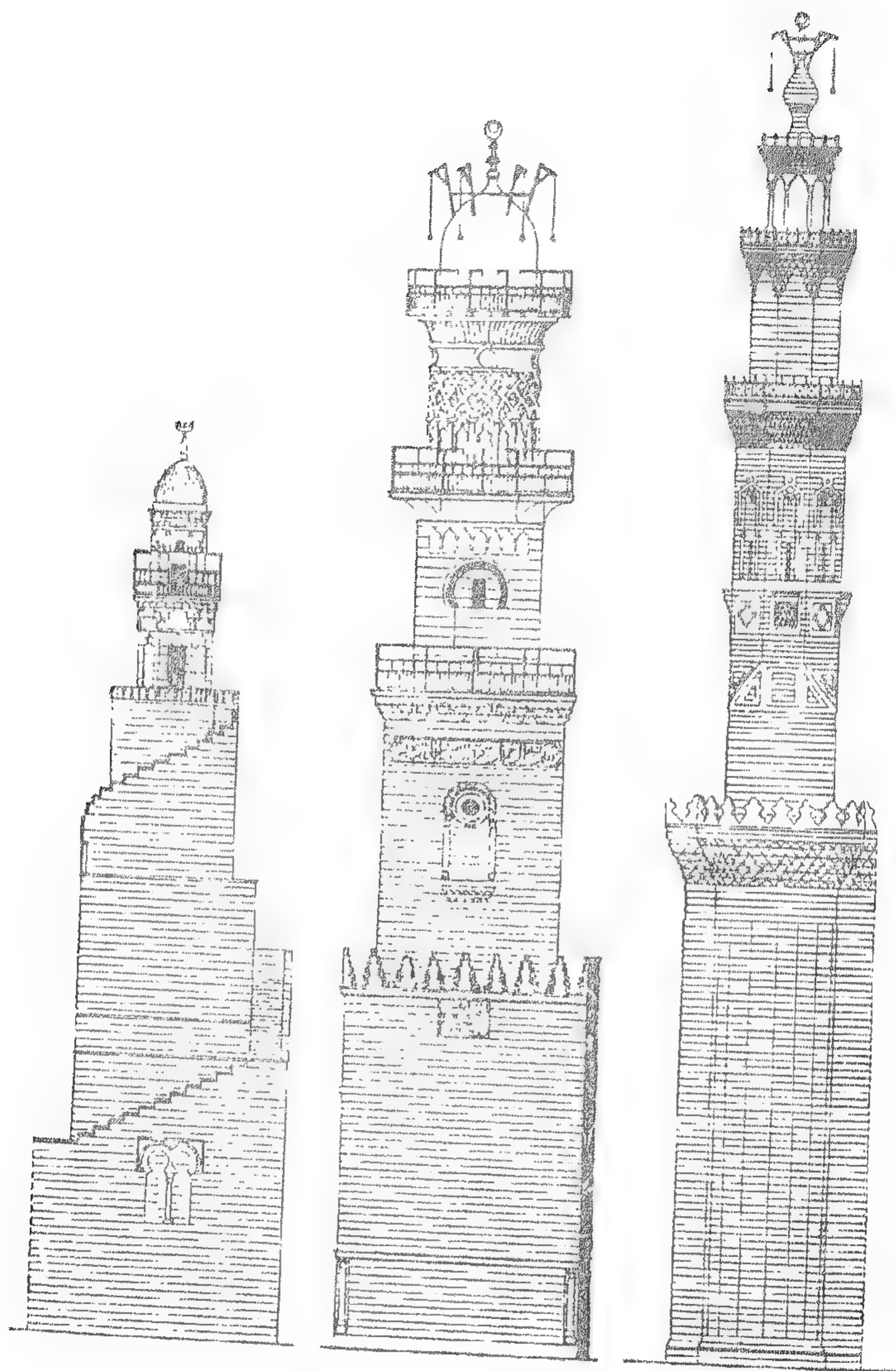
لوحة ٢٨٨ - جامع السليمية بأدرنه لسان باشا .
 لوحة ٢٨٩ - أحد مداخل جامع السليمية بأدرنه .
 لوحة ٢٩٠ - لوحات البلاطات المزججة التي تتحلل
 بها جدران جامع السليمية .
 لوحة ٢٩١ - جامع السليمية بأدرنه ، وقد بدت
 النوافذ الجصية ذات الزخارف الزجاجية وطرز الكتابة
 والعقود ذات الصنجات واللون الأبلق .
 لوحة ٢٩٢ - جامع سنان ببولاق [لوحة محفورة عن
 كتاب « وصف مصر »] .
 لوحة ٢٩٣ - جامع سنان ببولاق . بمقارنة هذه
 الصورة بالرسم المحفور الوارد بكتاب « وصف مصر »
 نجد اختلافا بينا بين نوع الشرافات والعقود . ترى هل
 تراخى الرسام وهو يسجل هذا الأثر فبسّط ما وقعت
 عليه عيناه ؟



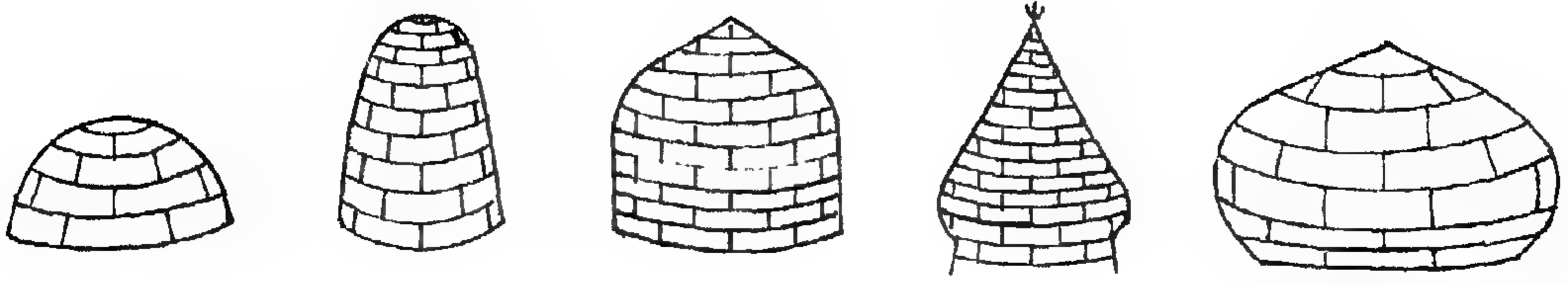
شكل ١ ، ٢ - سامراء - شرافات ذات أسنان رأسية ، وشرافات ذات أسنان مائلة ، .
ويسترعى الانتباه فكرة محاكاة شكل الفراغات الواقعة بين الشرافات وبين كتلة الشرافات نفسها



شکل ۳ - شرافات [عن پریس داقن].

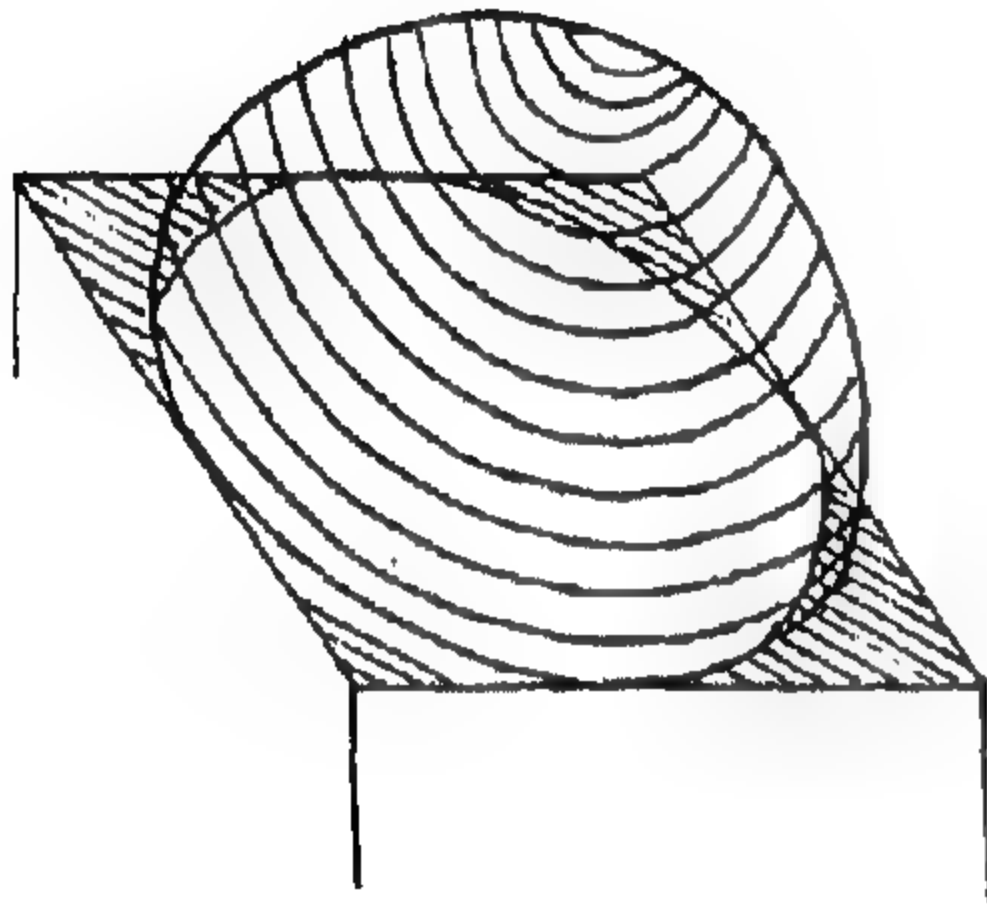


شكل ٤ - المآذن [عن پريس دافن].

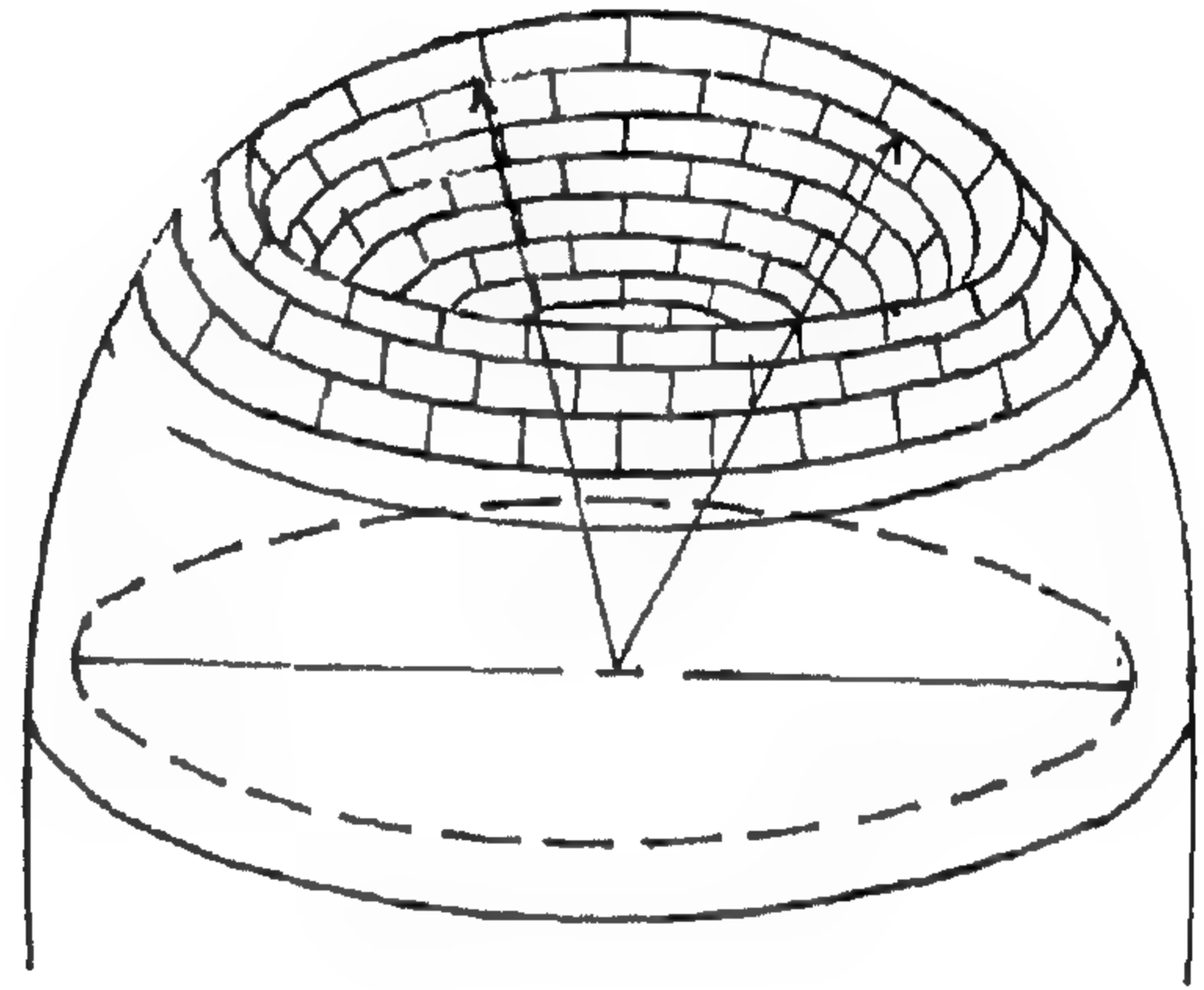


شكل ٥ - أشكال القباب :

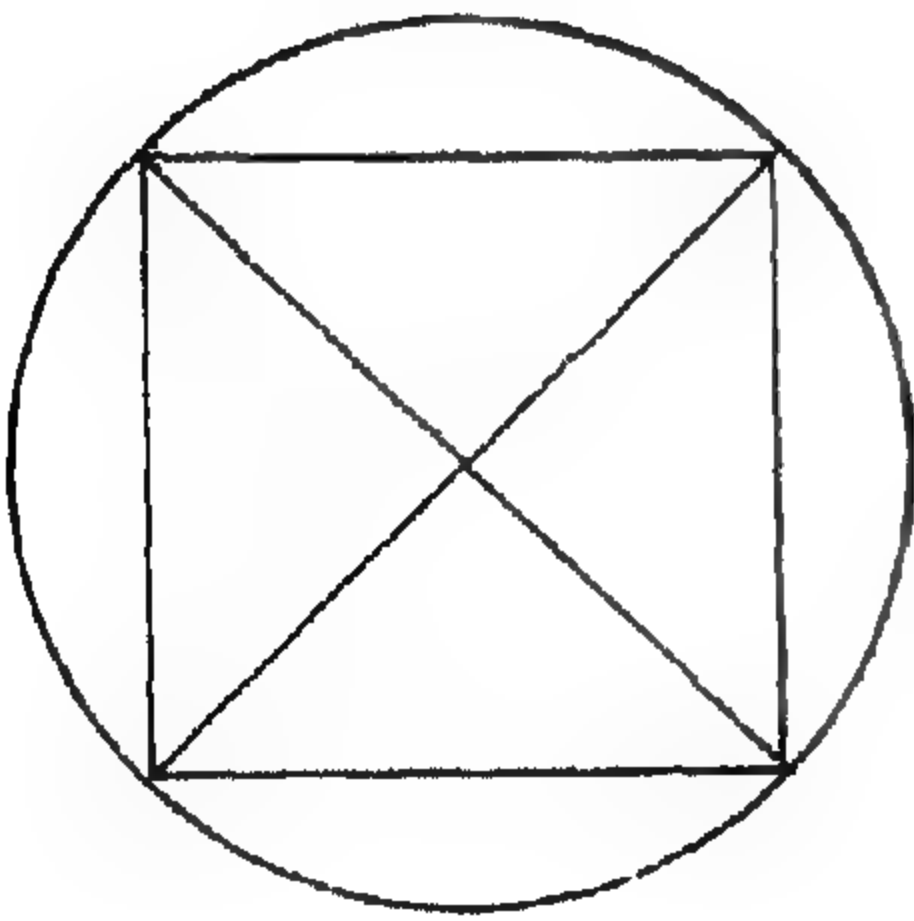
١ - بصلية . ٢ - مدببة . ٣ - خموس . ٤ - قطاع مكافئ . ٥ - كروي



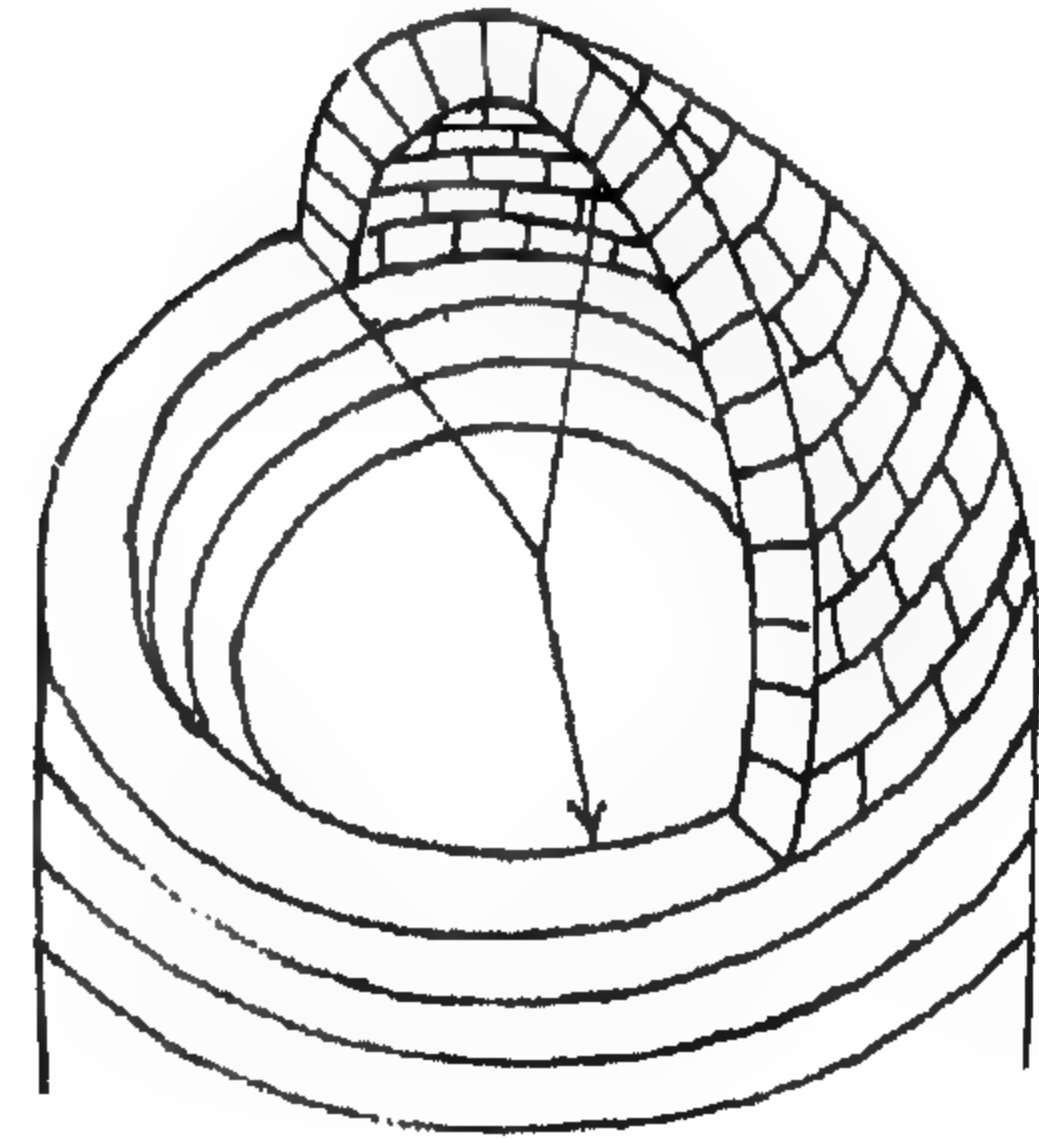
شكل ٨ - مثلثات مسطحة أفقية



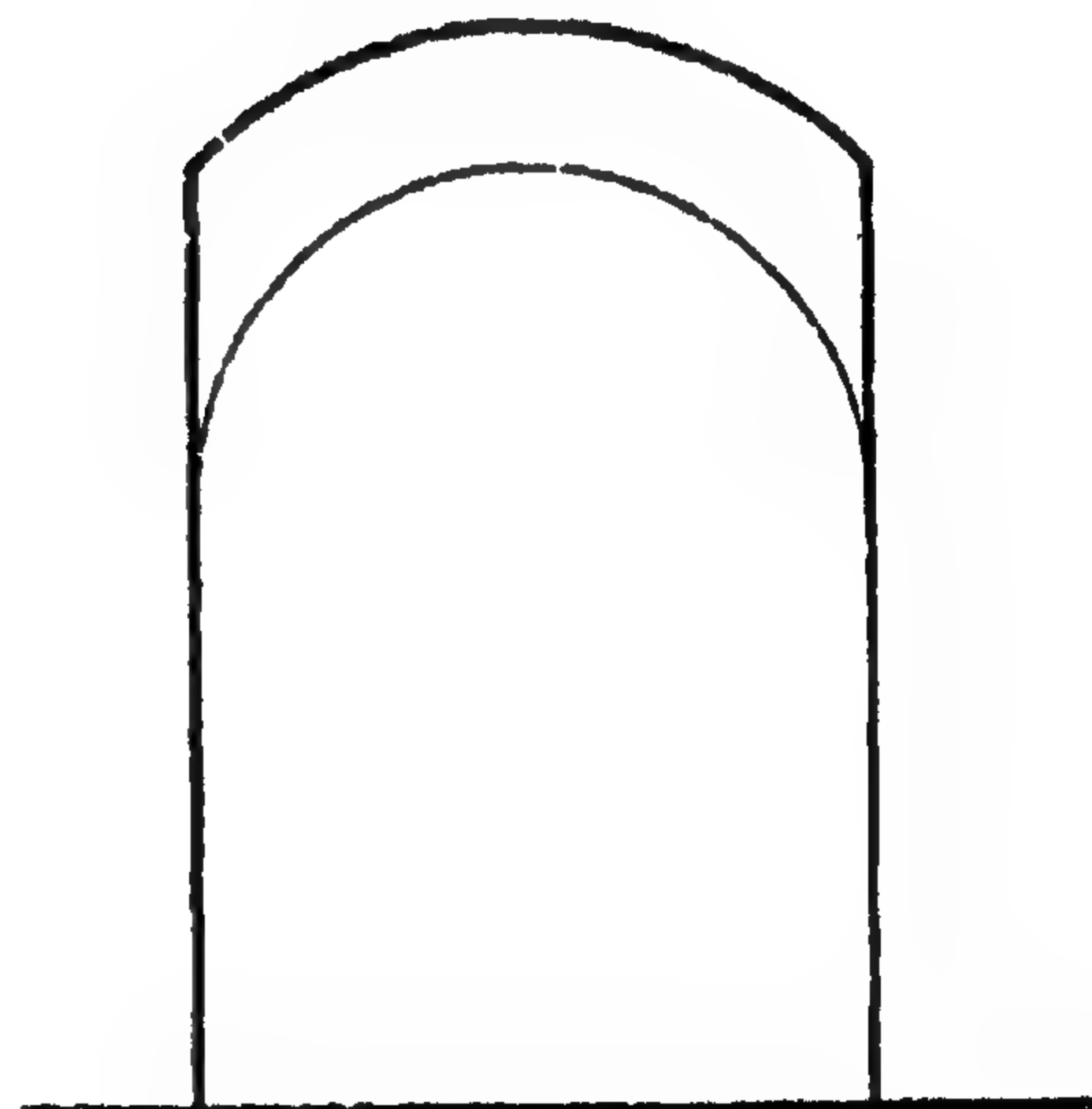
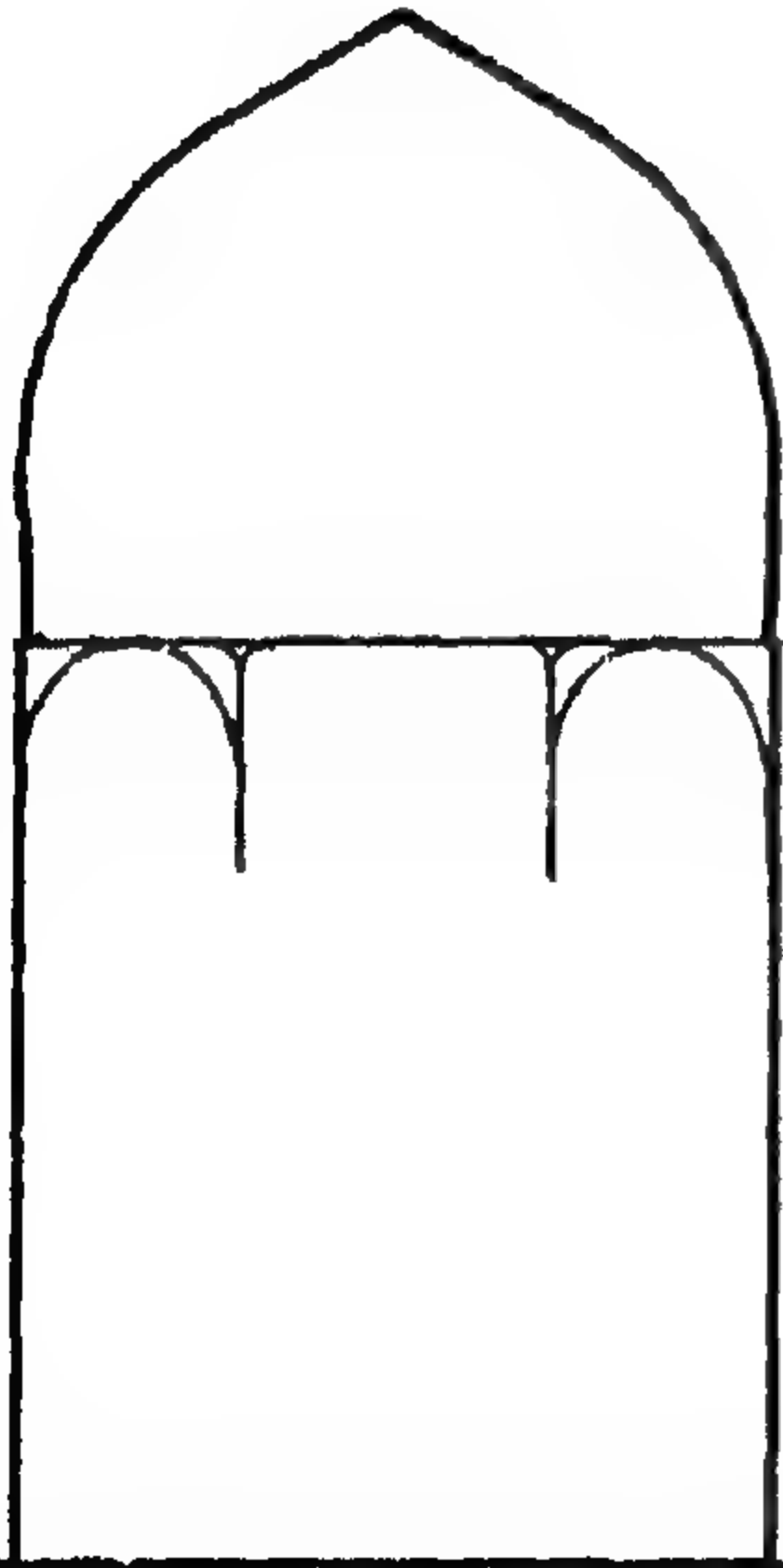
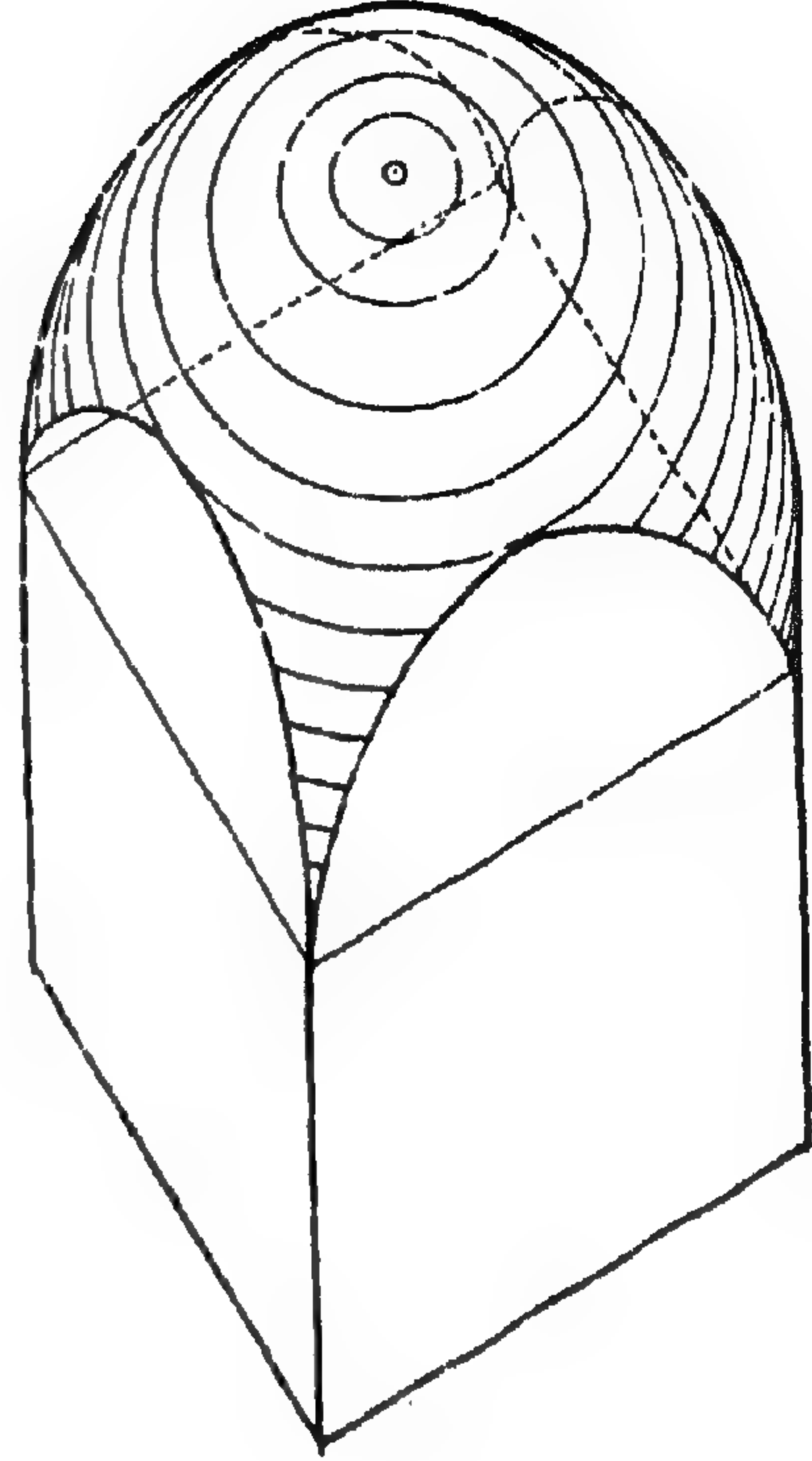
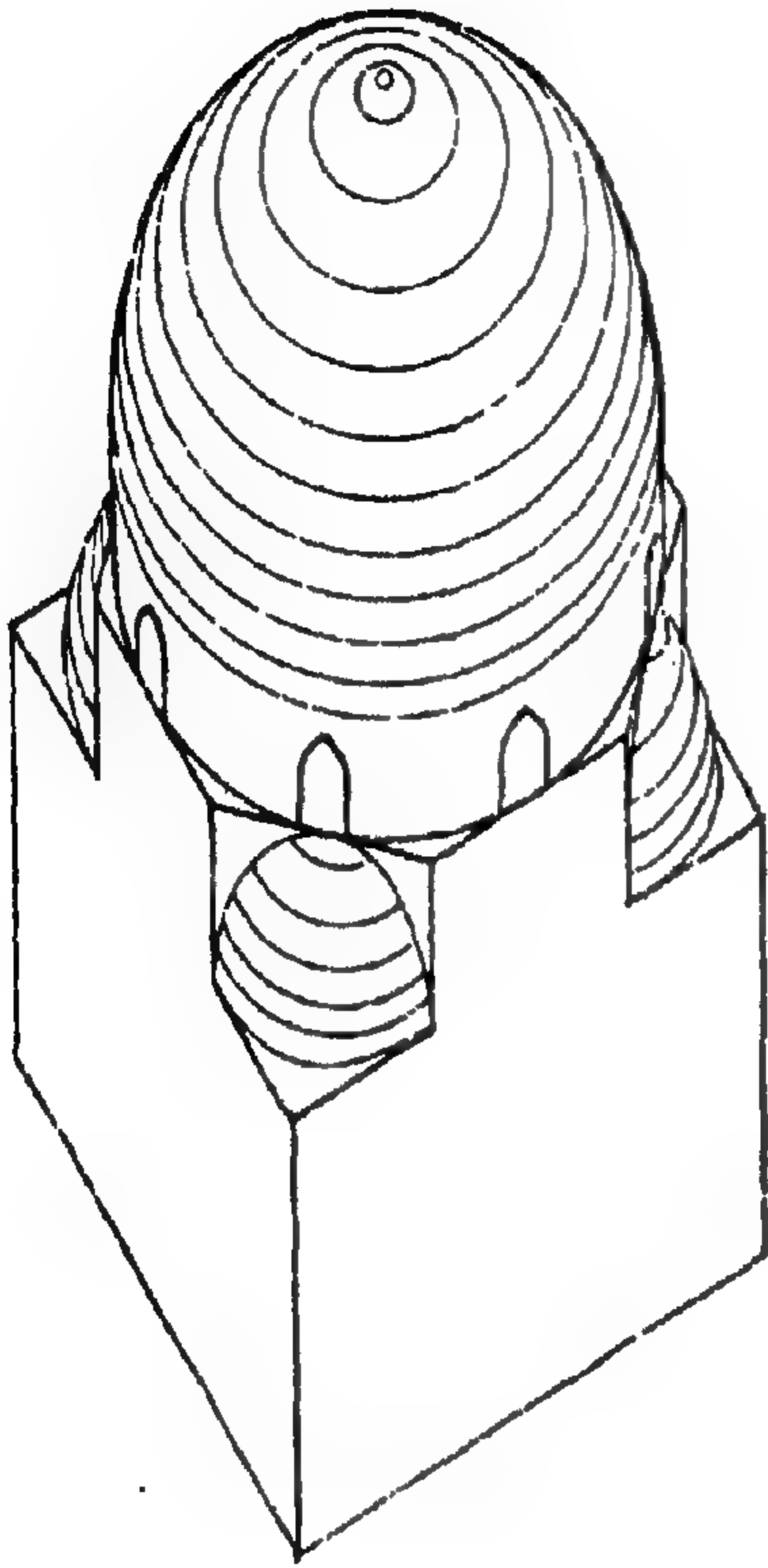
شكل ٦ - قبة على مسقط أسطوانى (دائرى) الشكل .



شكل ٩ - مسقط أفقى

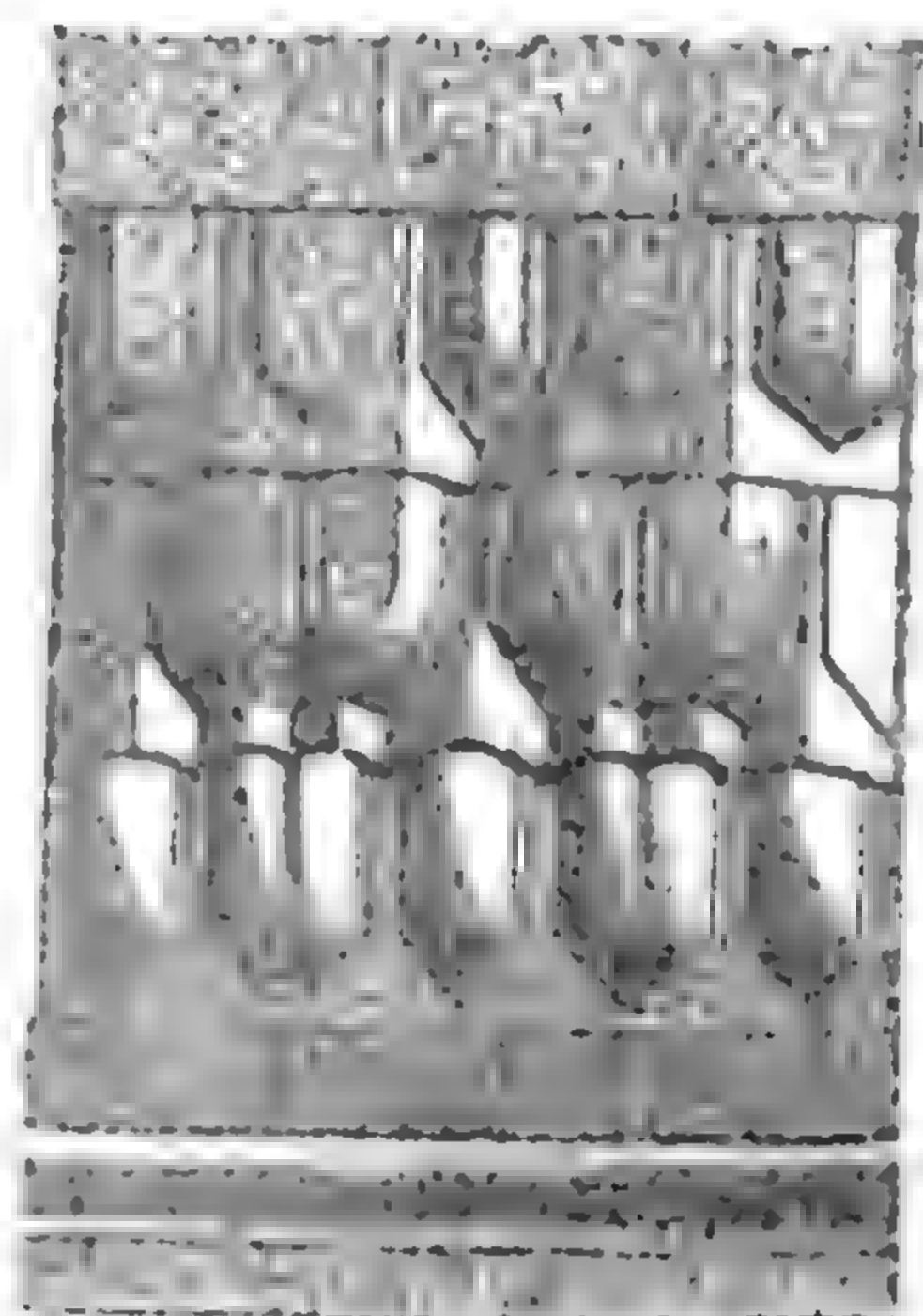
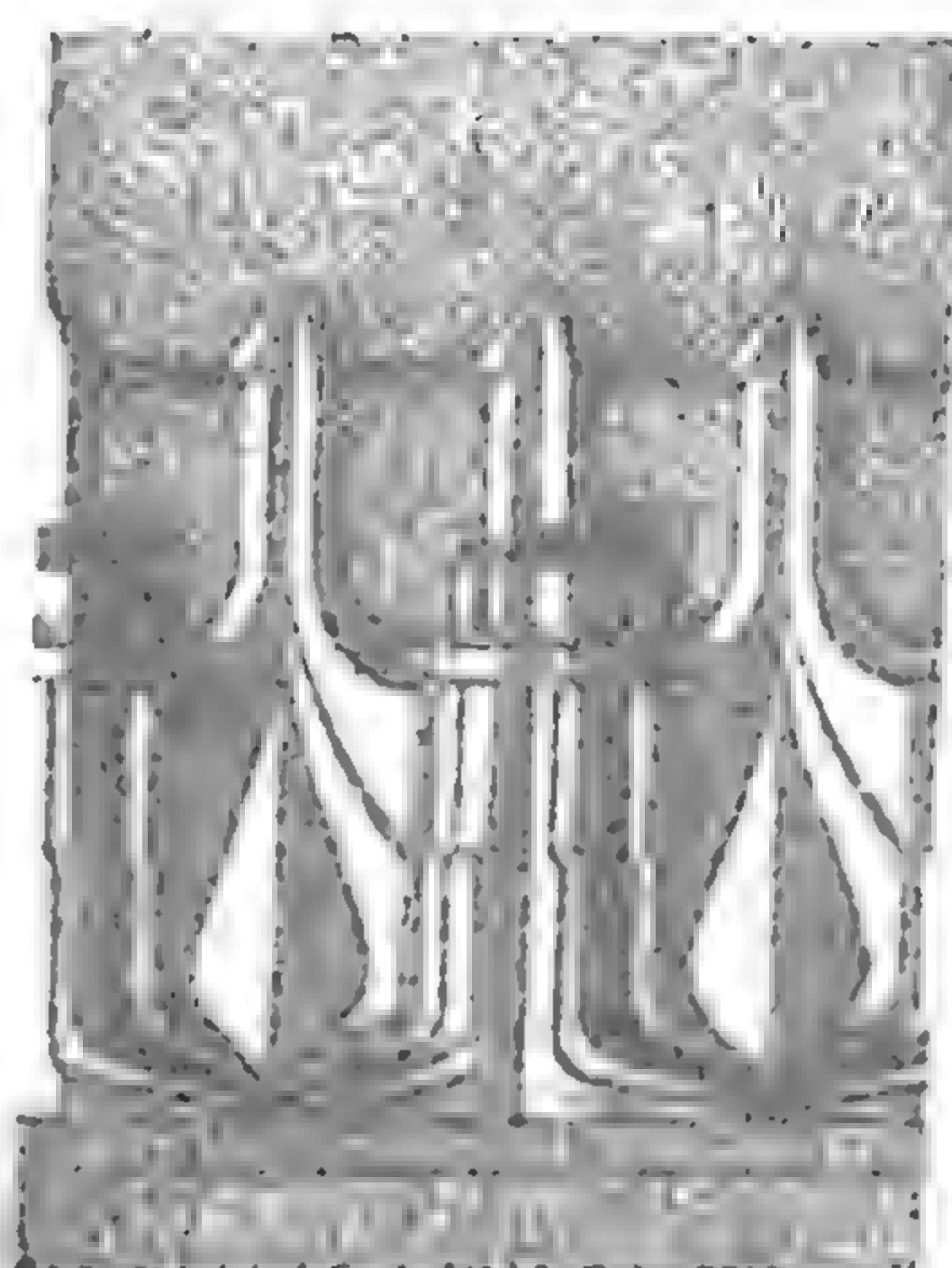
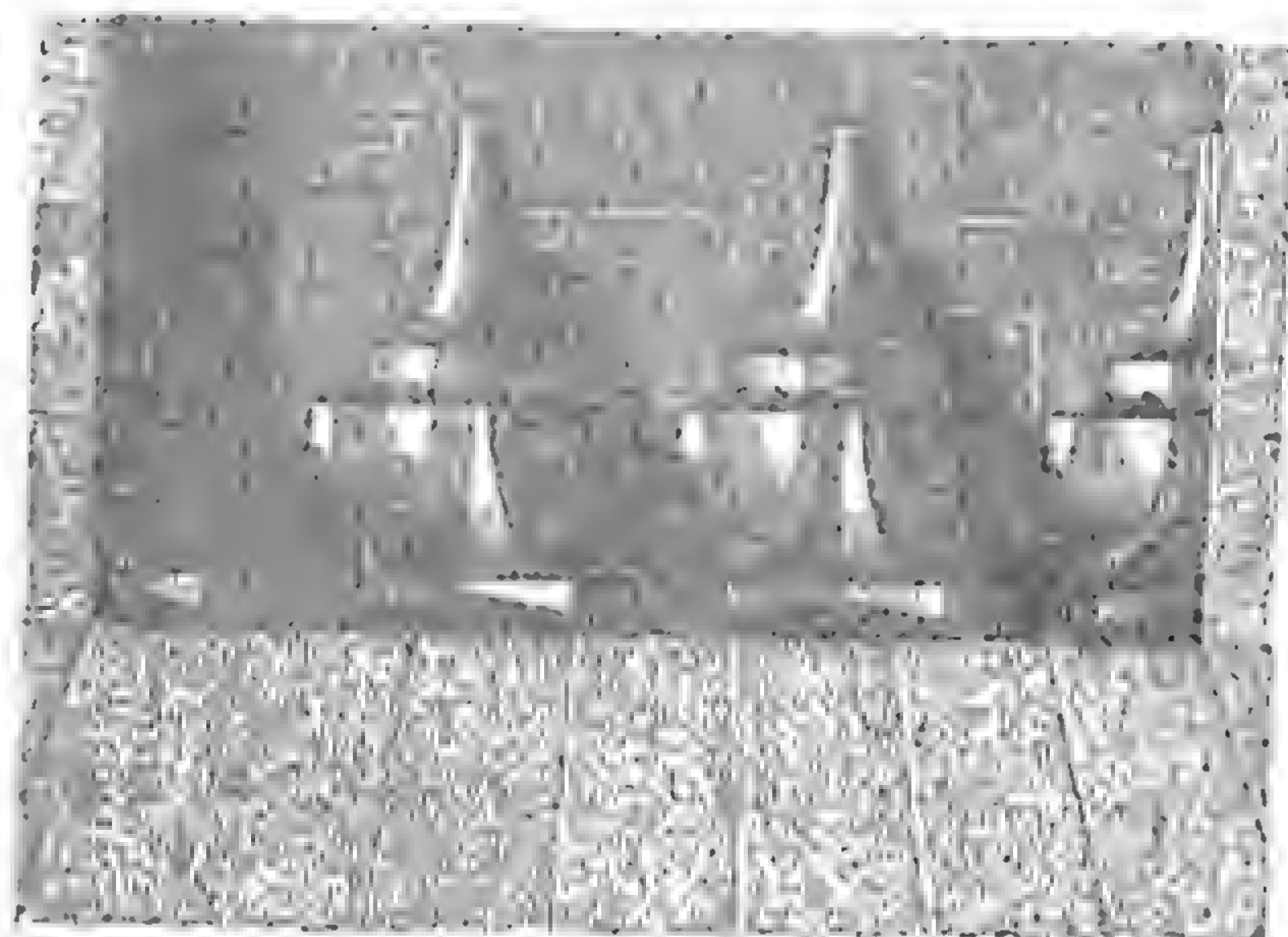
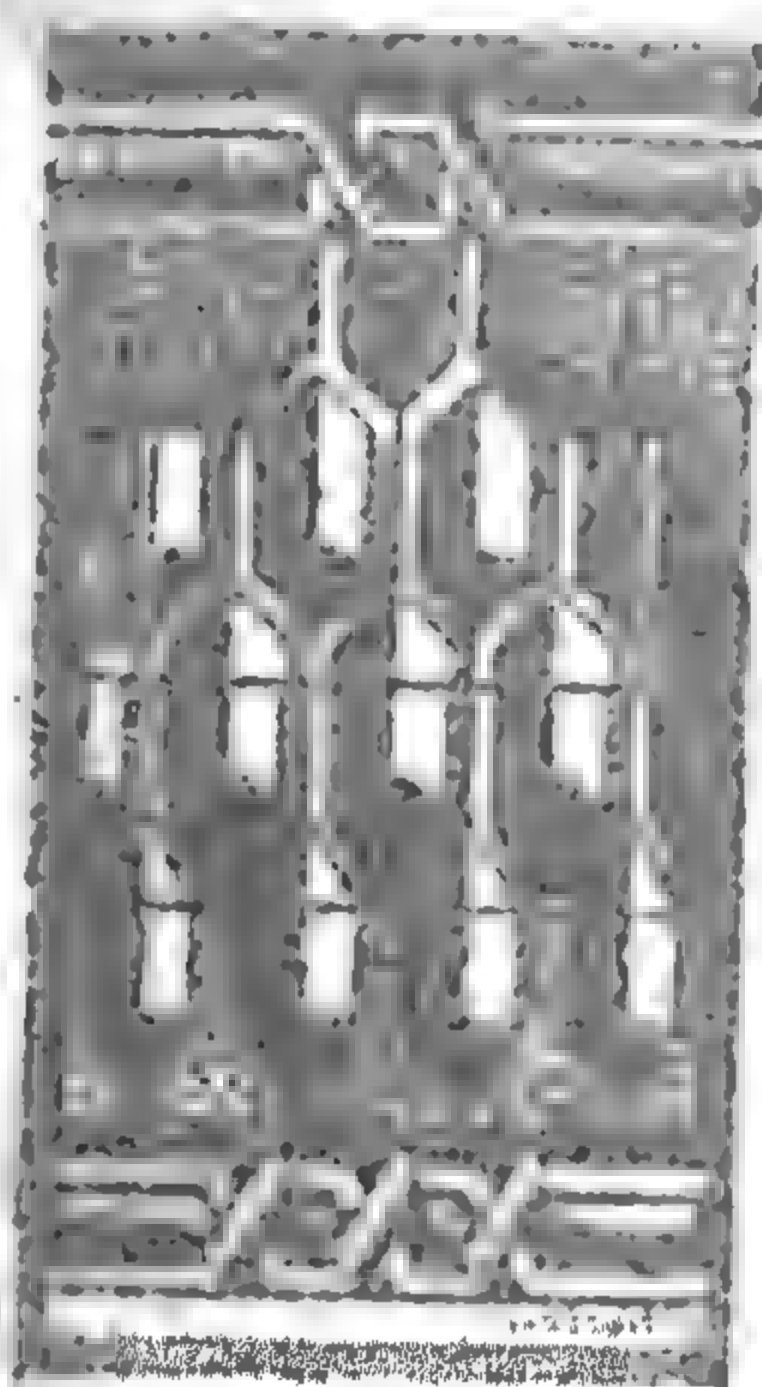
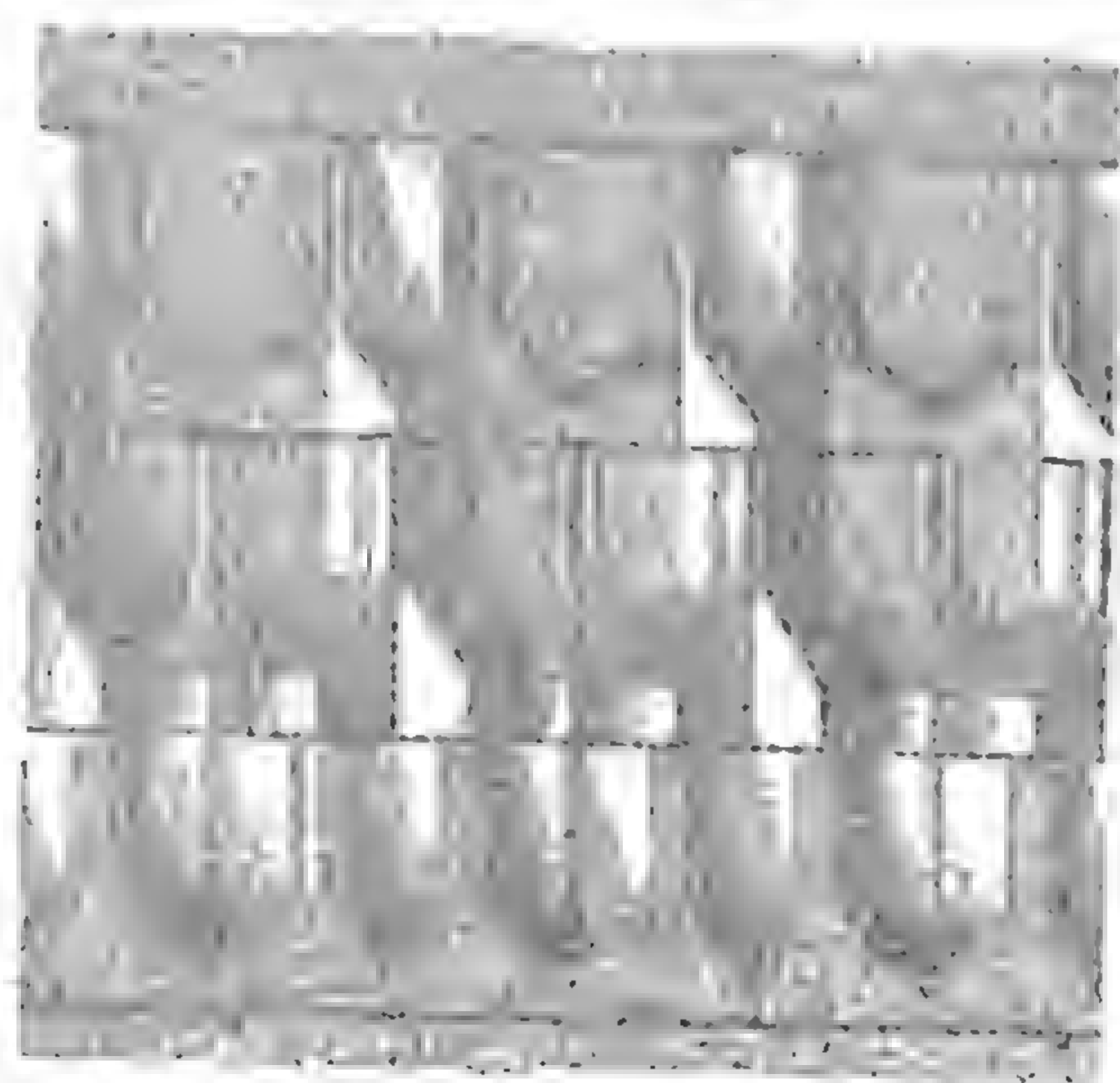
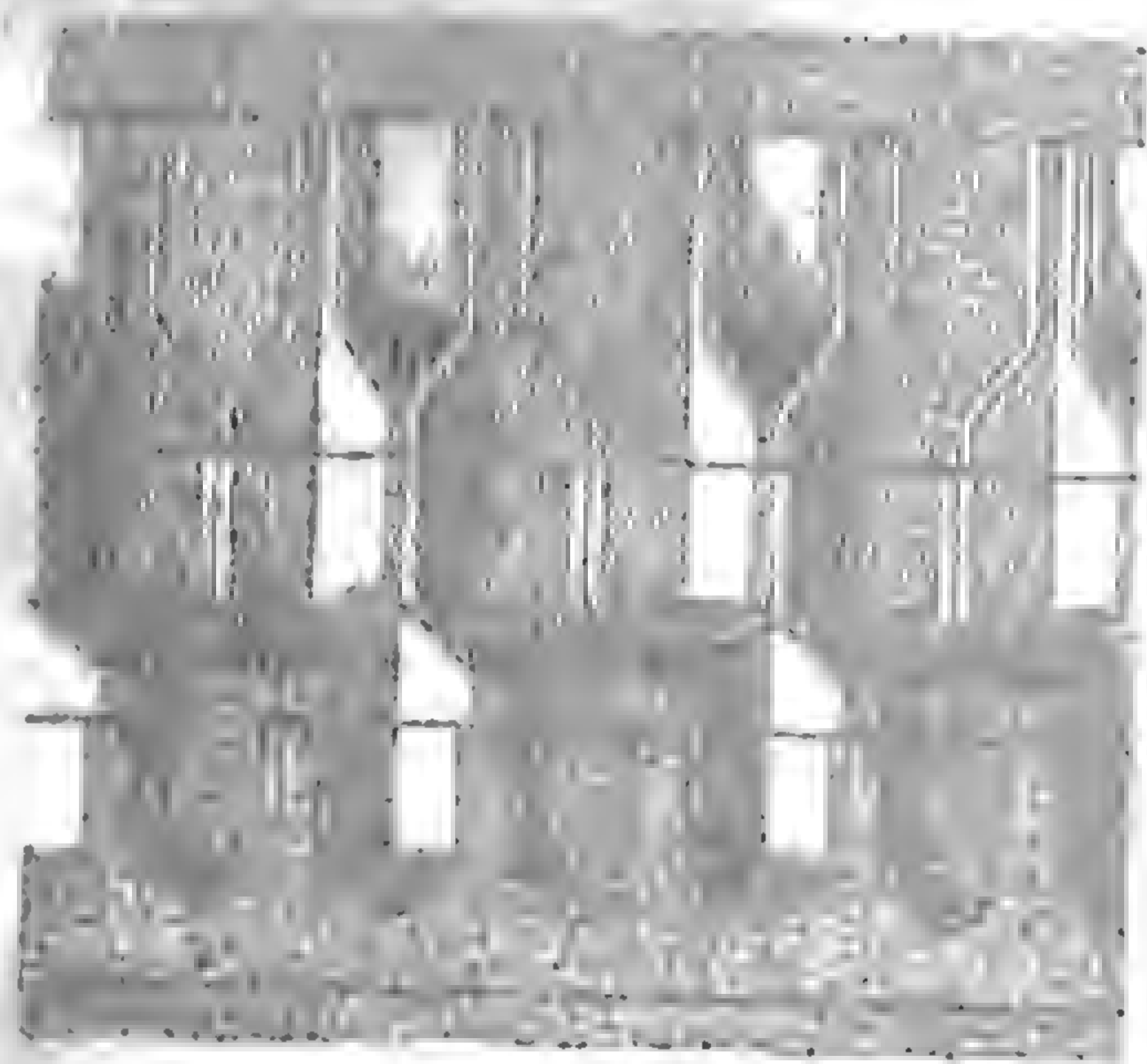


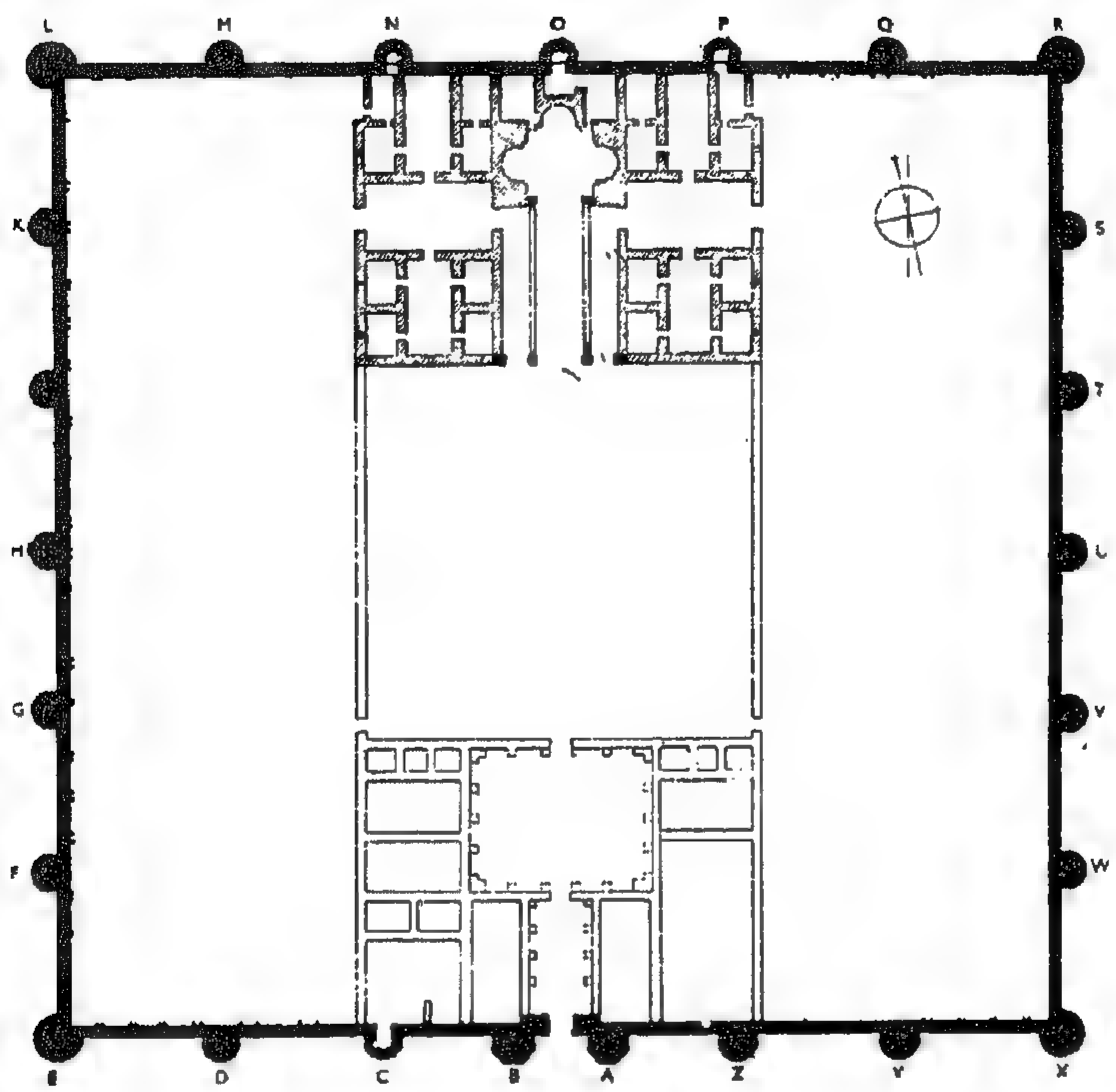
شكل ٧ - قبة على مسقط أسطوانى (دائرى) الشكل .



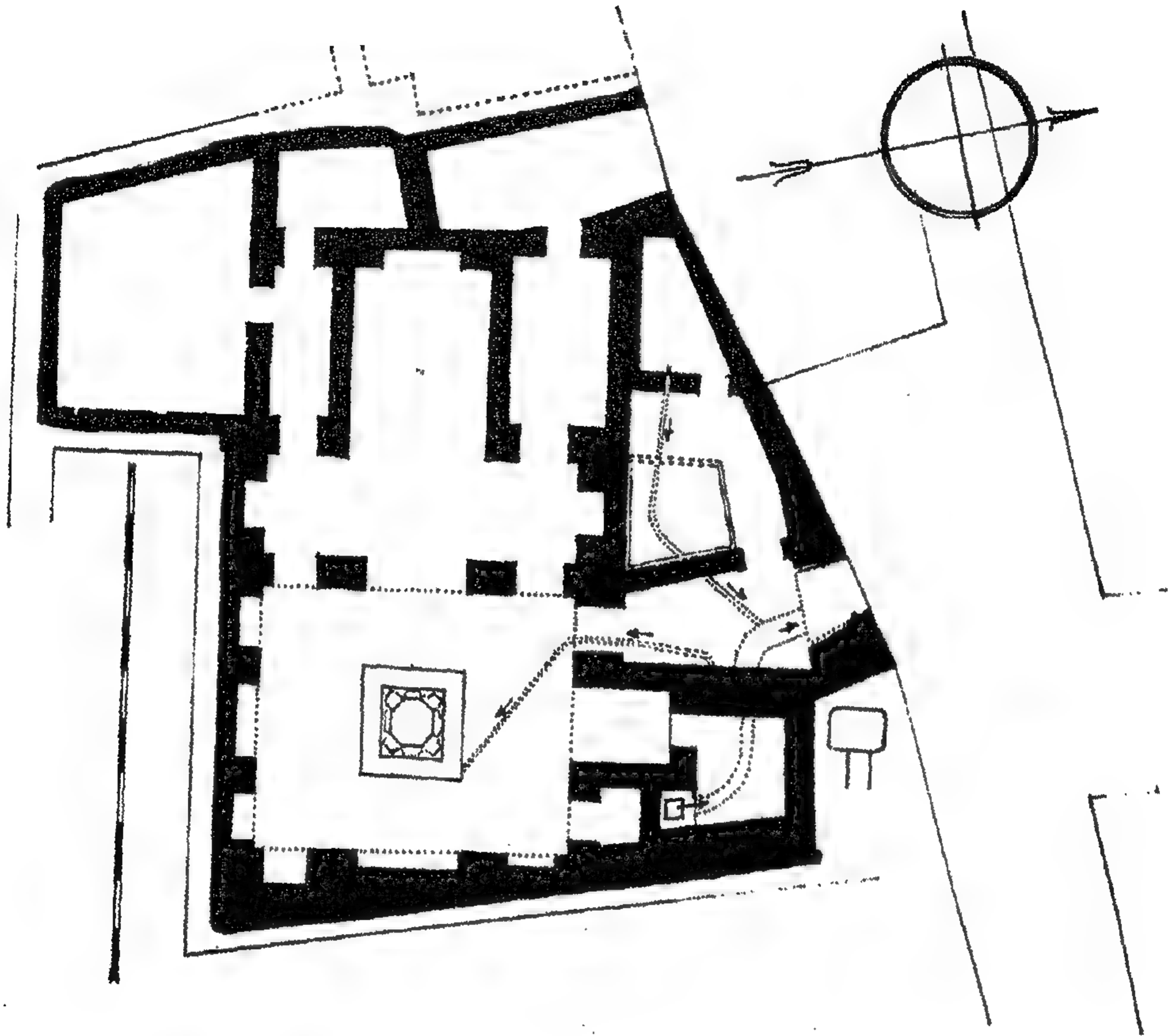
شكل ١٢ ، ١٣ - القبة الساسانية ذات العناصر المعقودة

شكل ١٠ ، ١١ - القبة البيزنطية ذات العناصر المتدلية

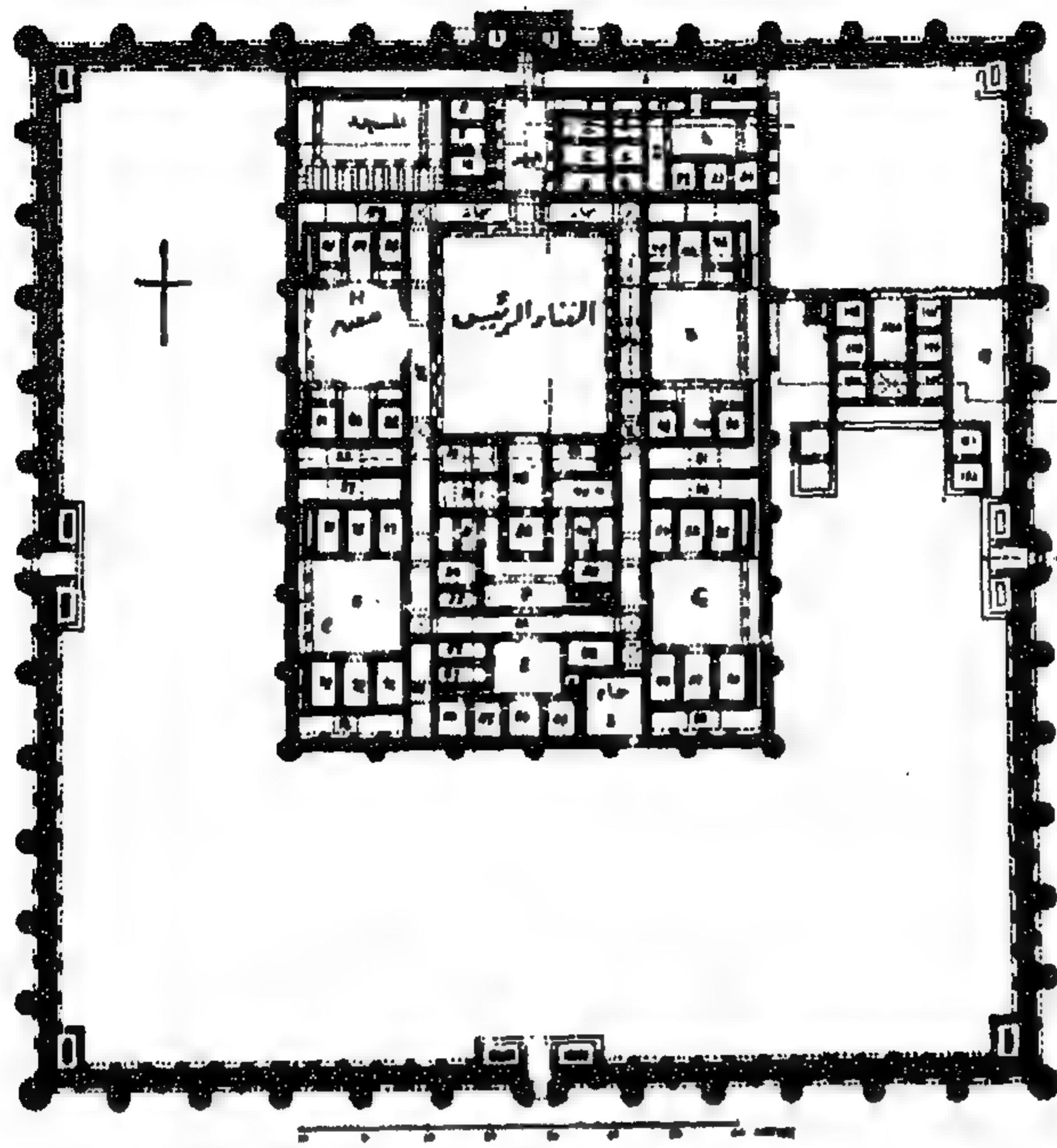




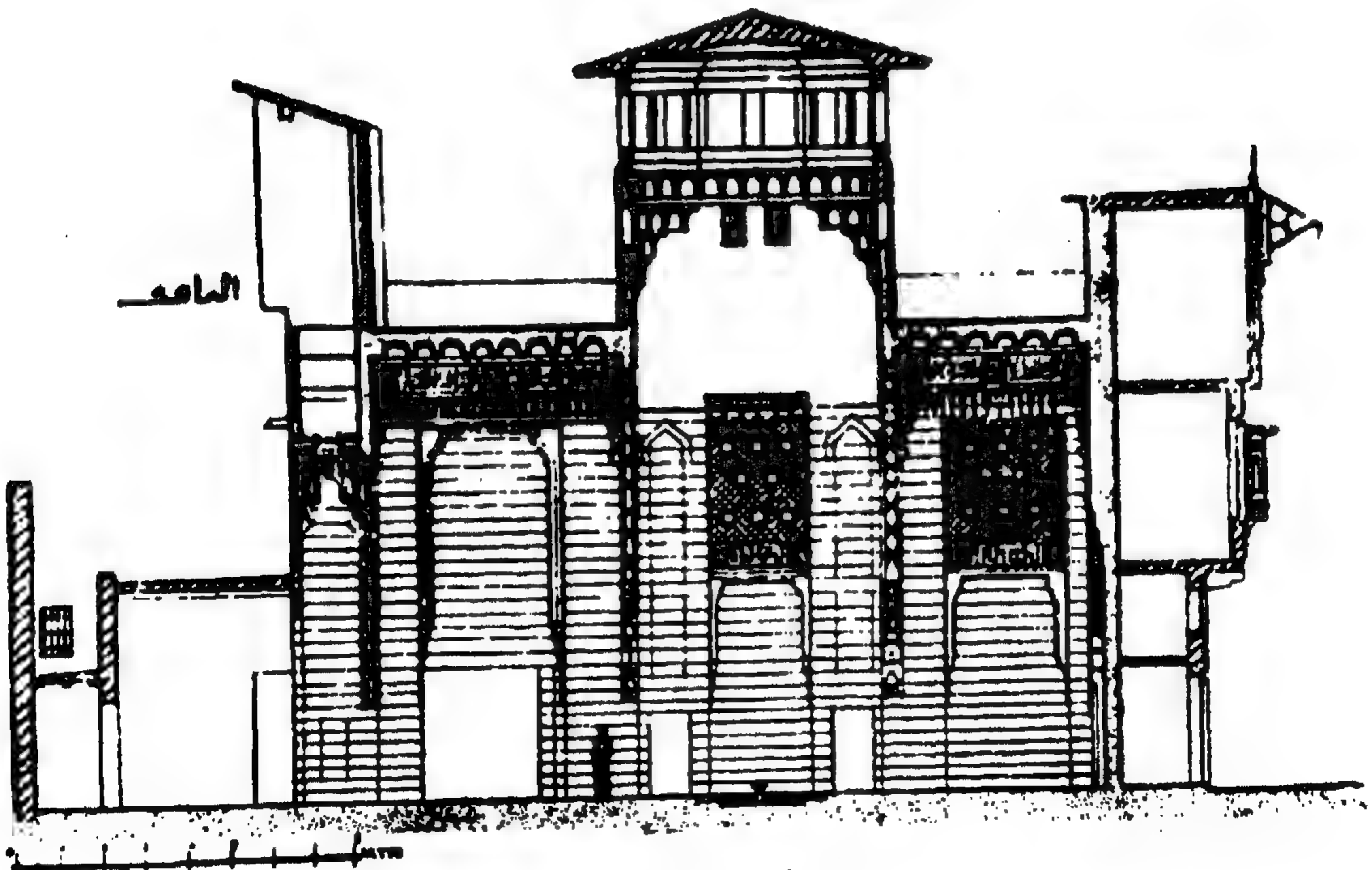
شکل ۱۶ - مسقط أفق لقصر المشقى



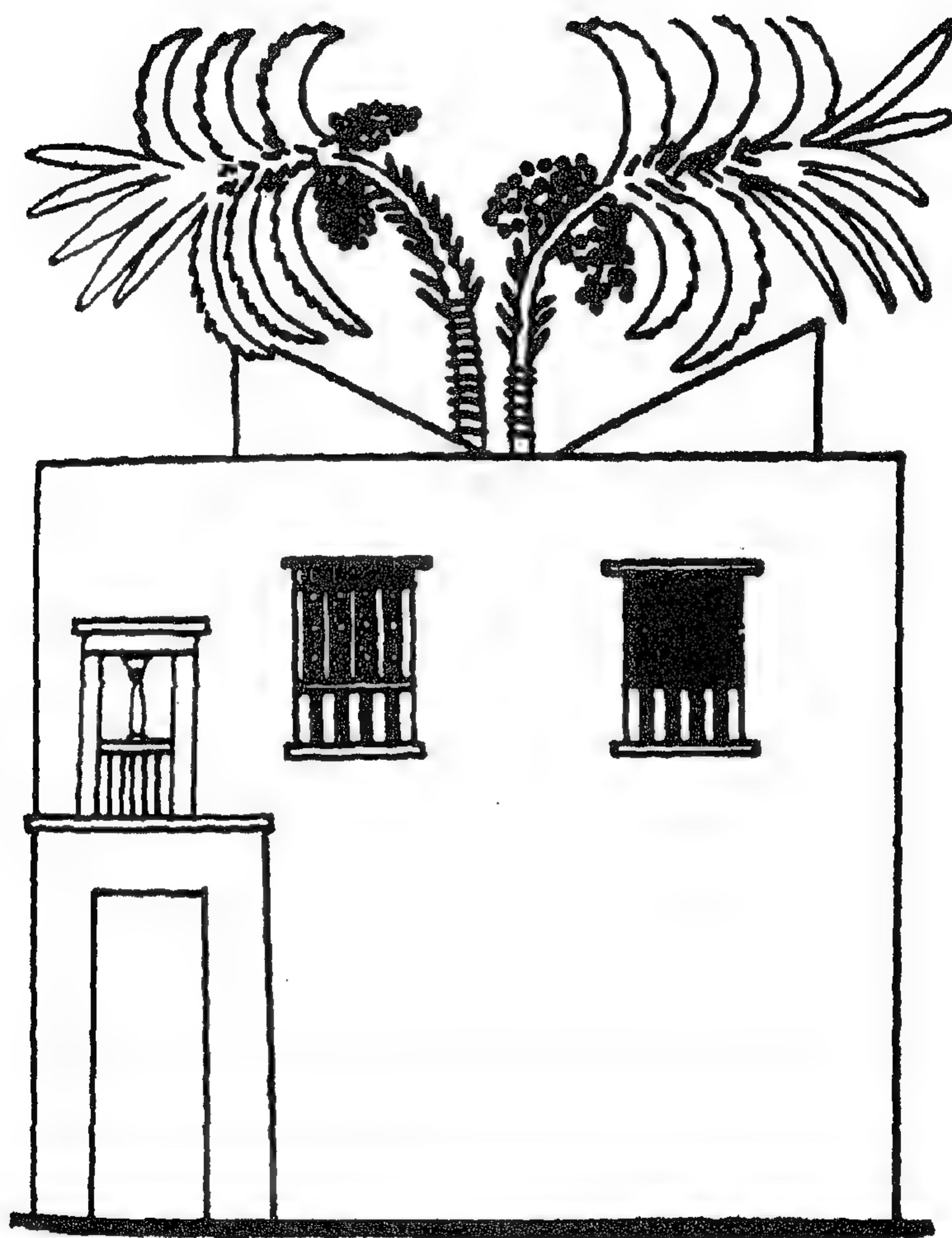
شکل ۱۷ - منزل قسطنطینی ، ویبدو فيه الصحن المكشوف تتوسطه الفسقية ذات المسقط
الذي يمثل قبة ساسانية ترمز للسماء بحيث تنعكس السماء الحقيقية على السماء الرمزية



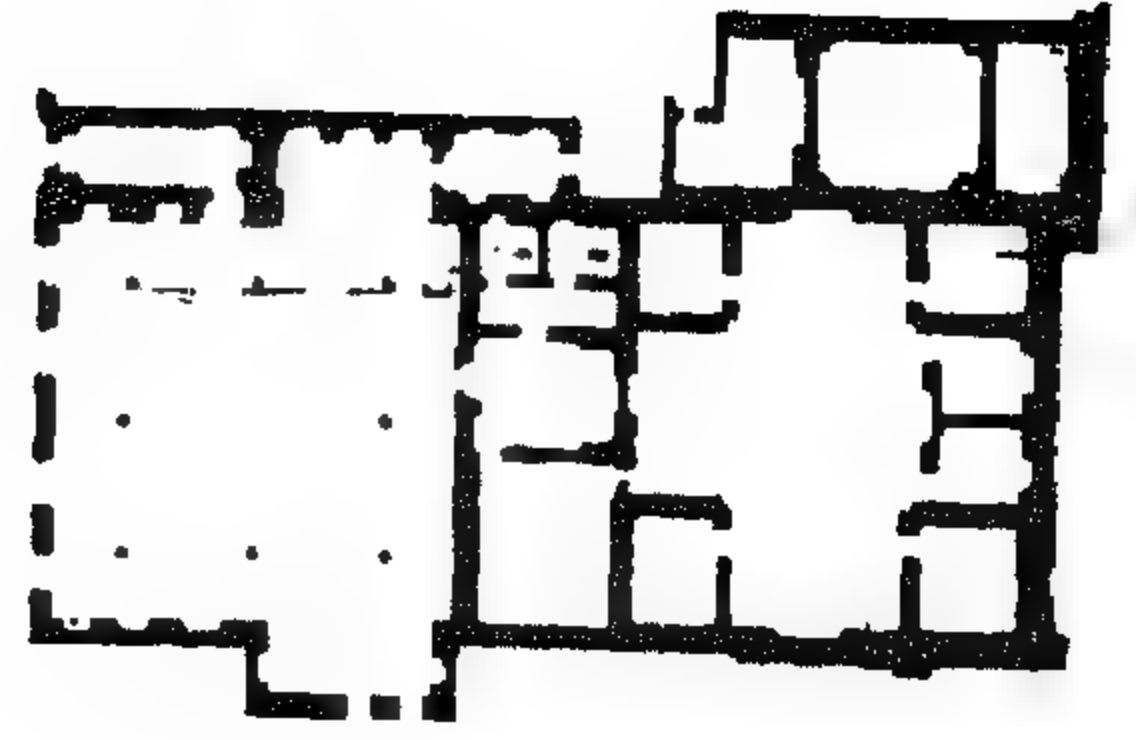
شكل ١٨ - مسقط ألقى لقصر الأخضر وحصنه



شكل ١٩ أ - قاعة كتبخدا، الملقف والمنور بأعلى الدرقاعة

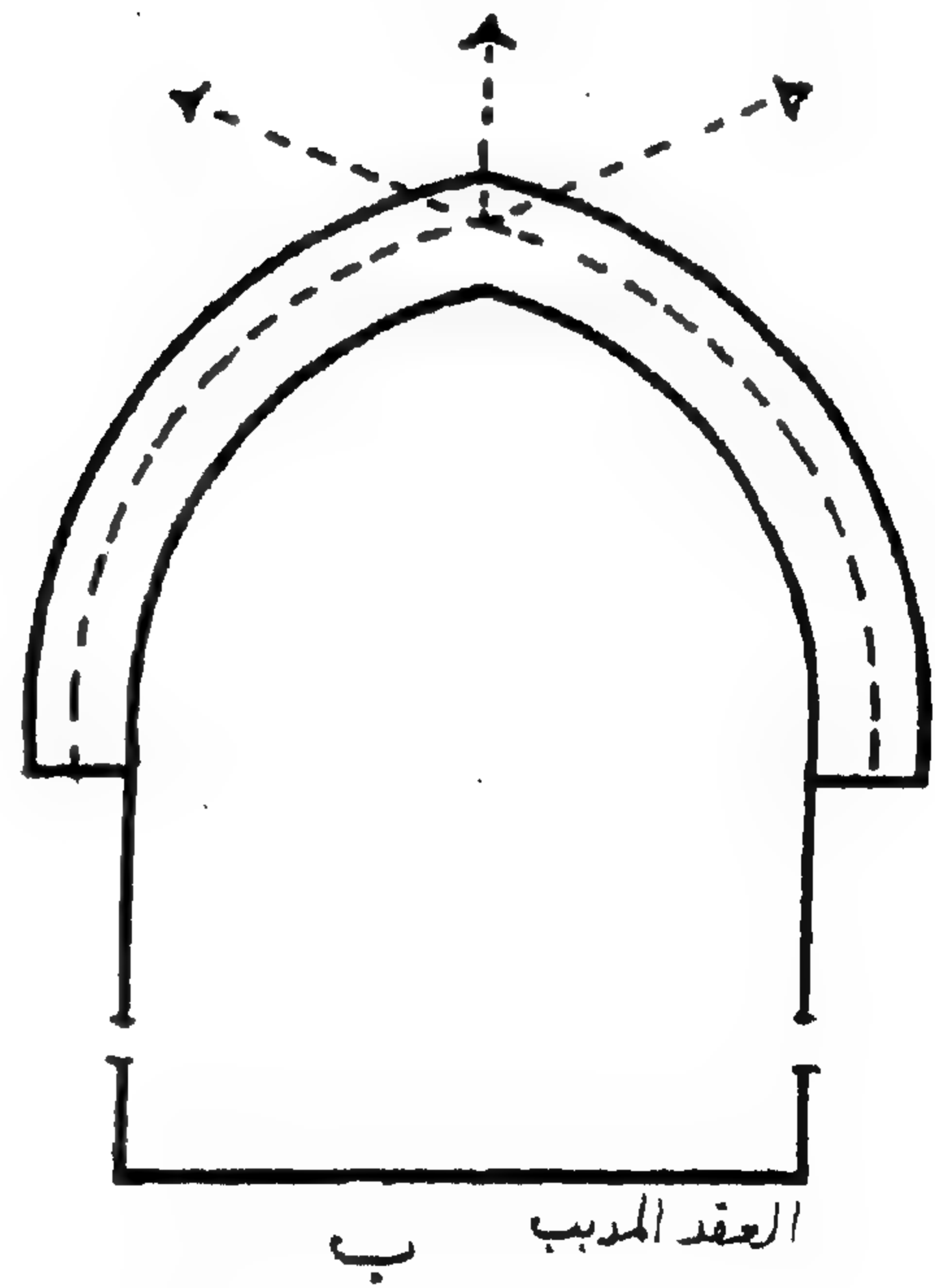
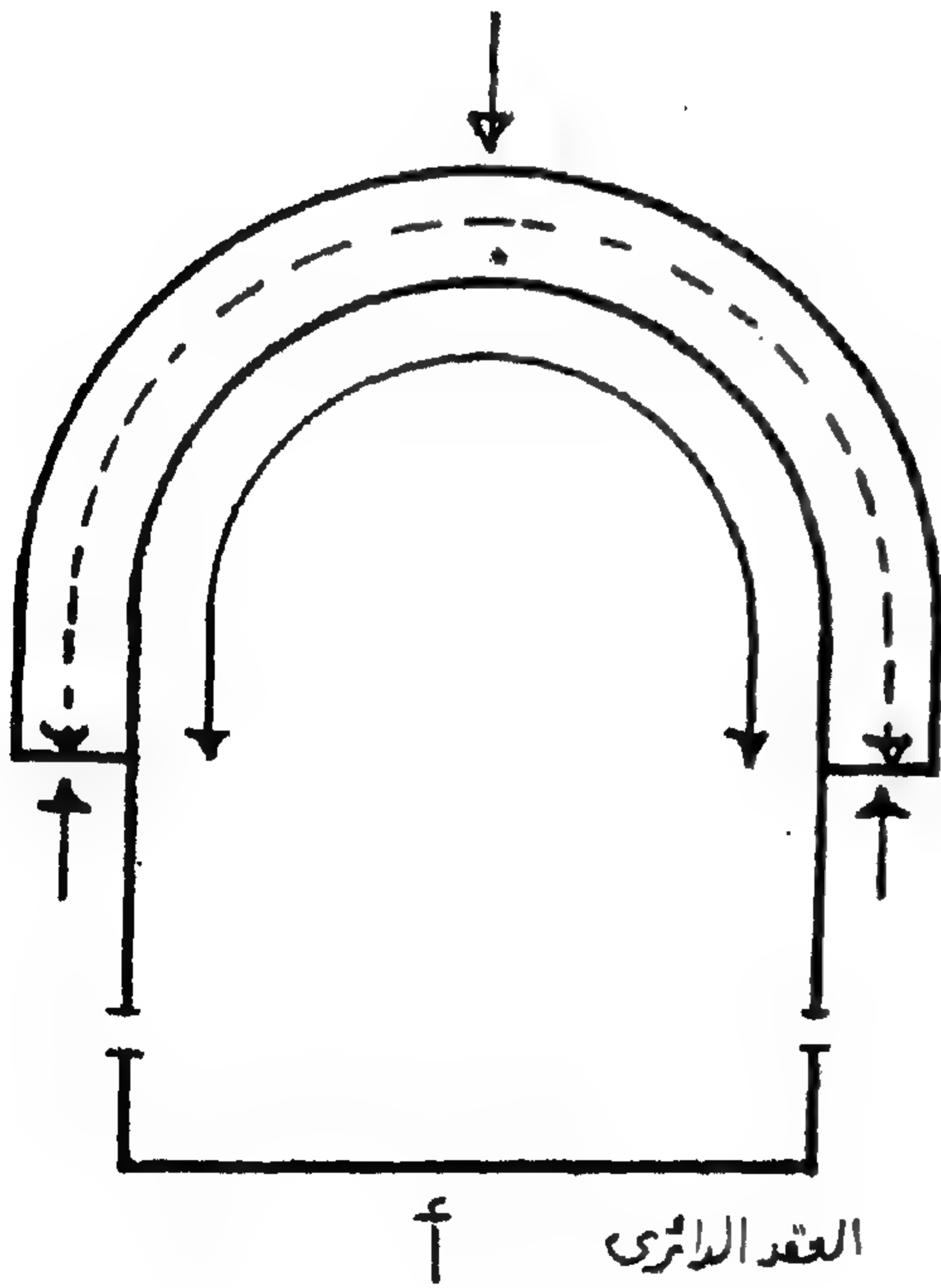


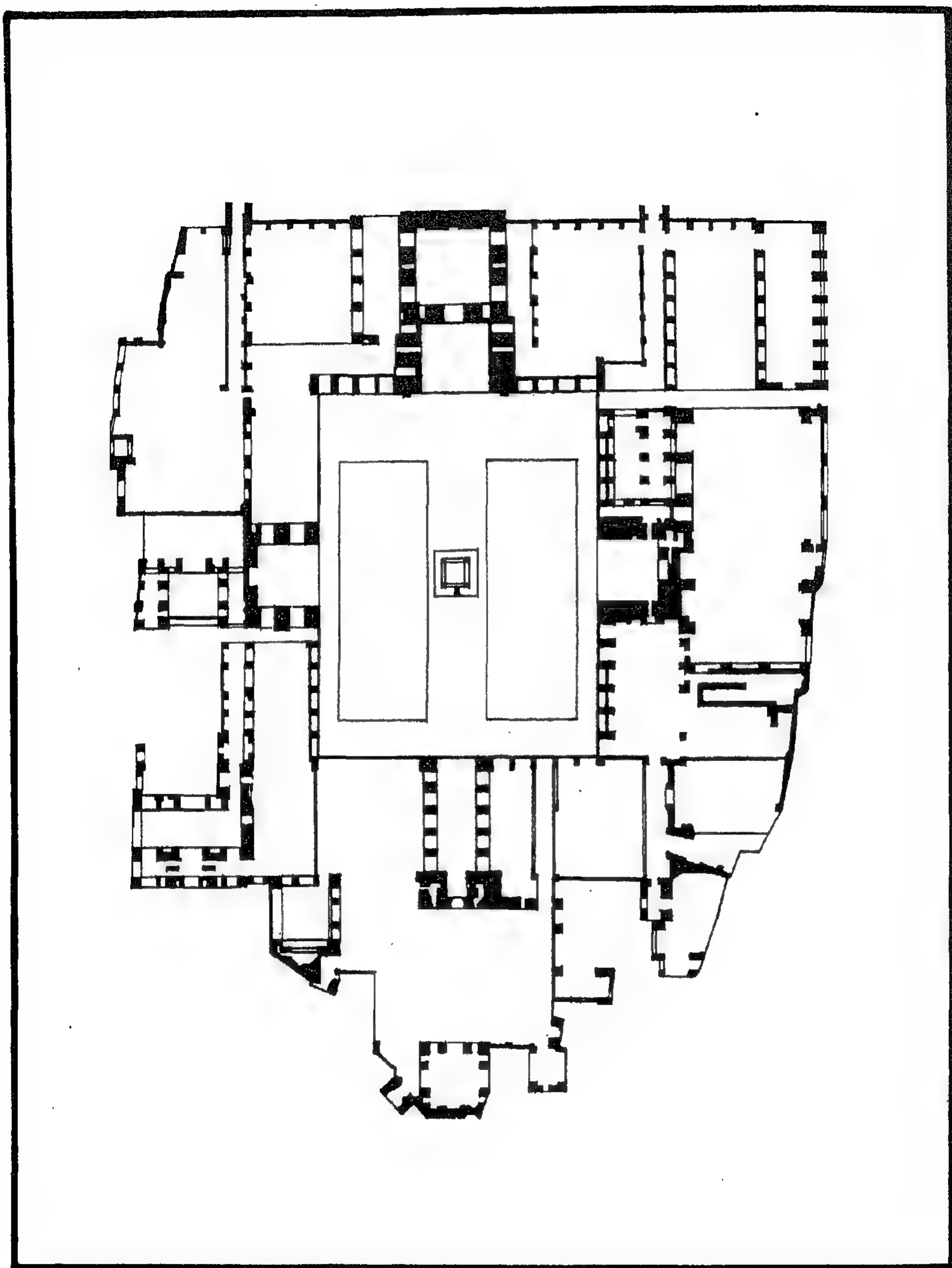
شكل ١٩ ب- ملقف هواة بمنزل (نب آمون) (الأسرة ١٩ المصرية)



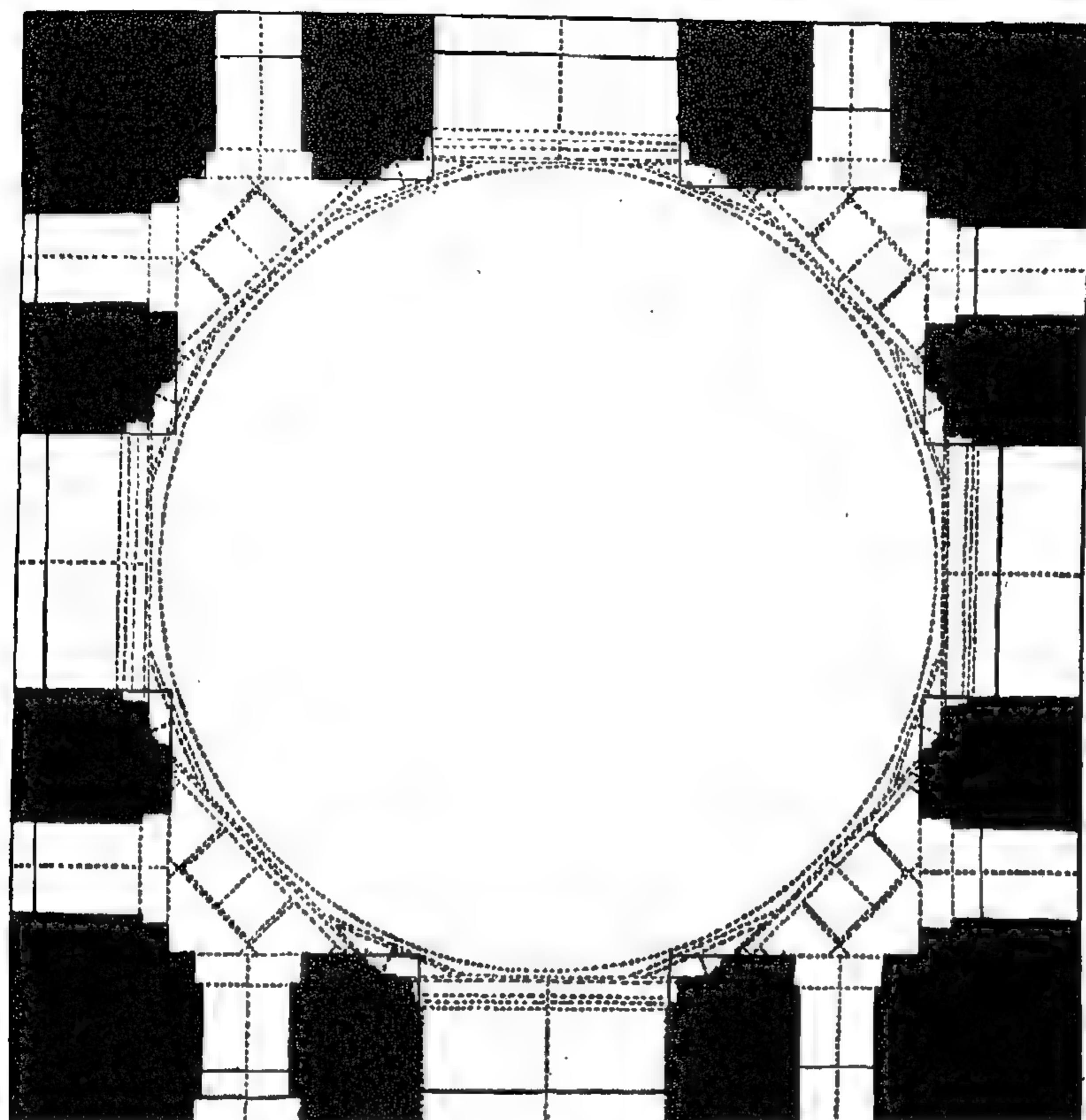
شكل ٢٠ - مسقط أفقي لحمام شرق به قاعة البخار الساخن يتقدمها المسلخ

شكل ٢١ - استجلاء خطوط القوى في مختلف العقود.

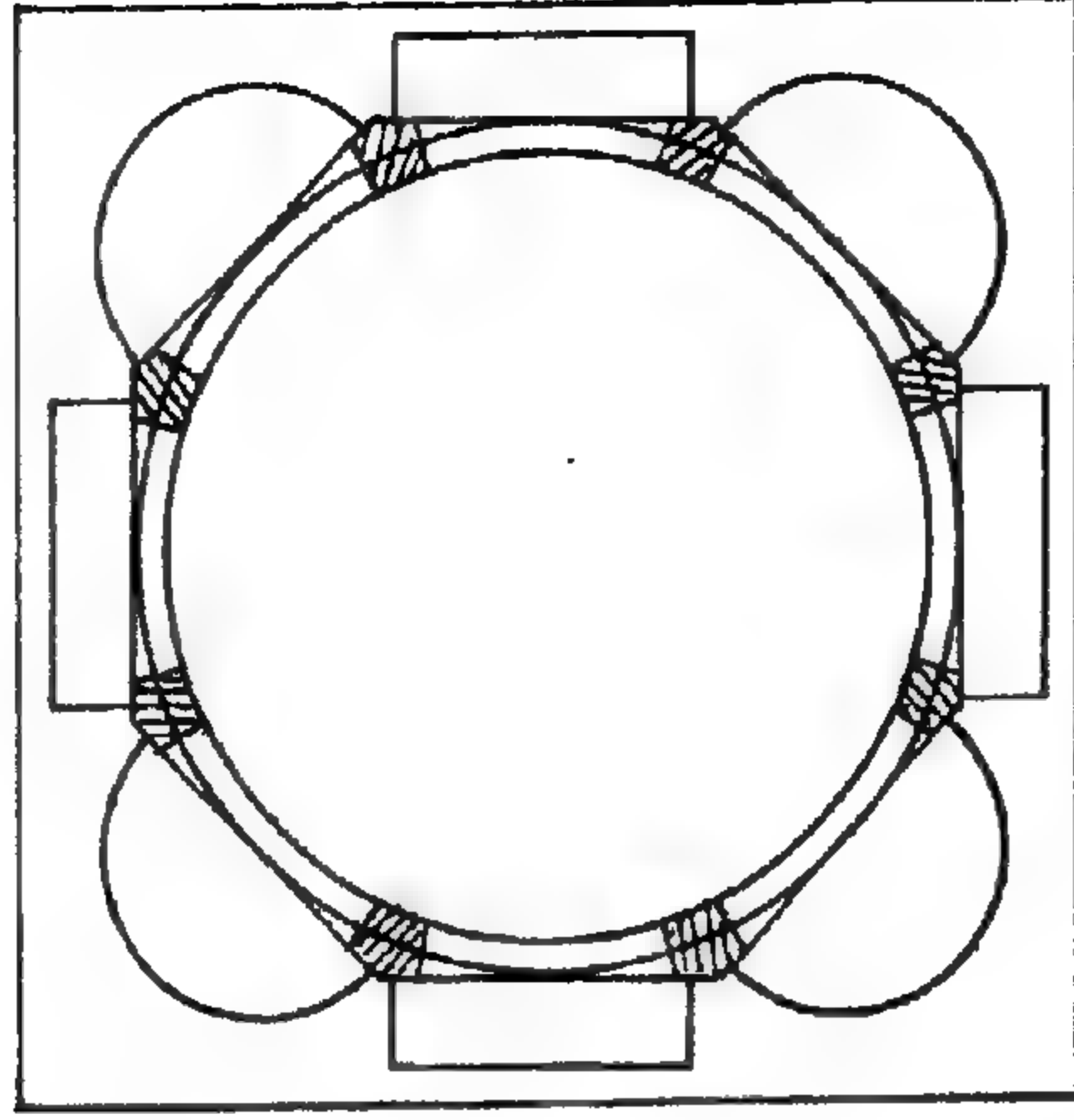




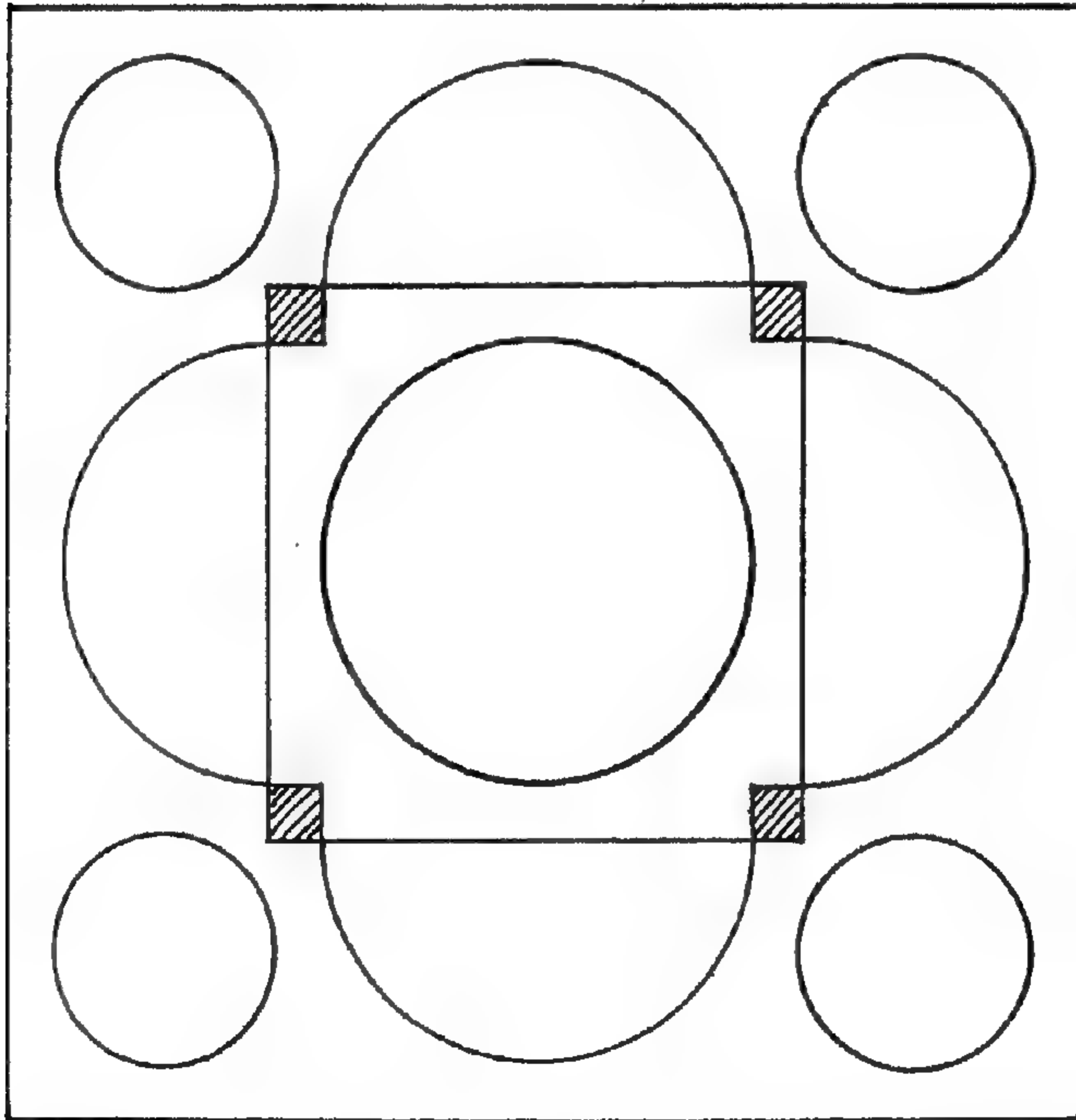
شكل ٢٢ - المخطط الأفقي لمسجد الجمعة (الجامع) بأصفهان
[عن آرثر هوب]



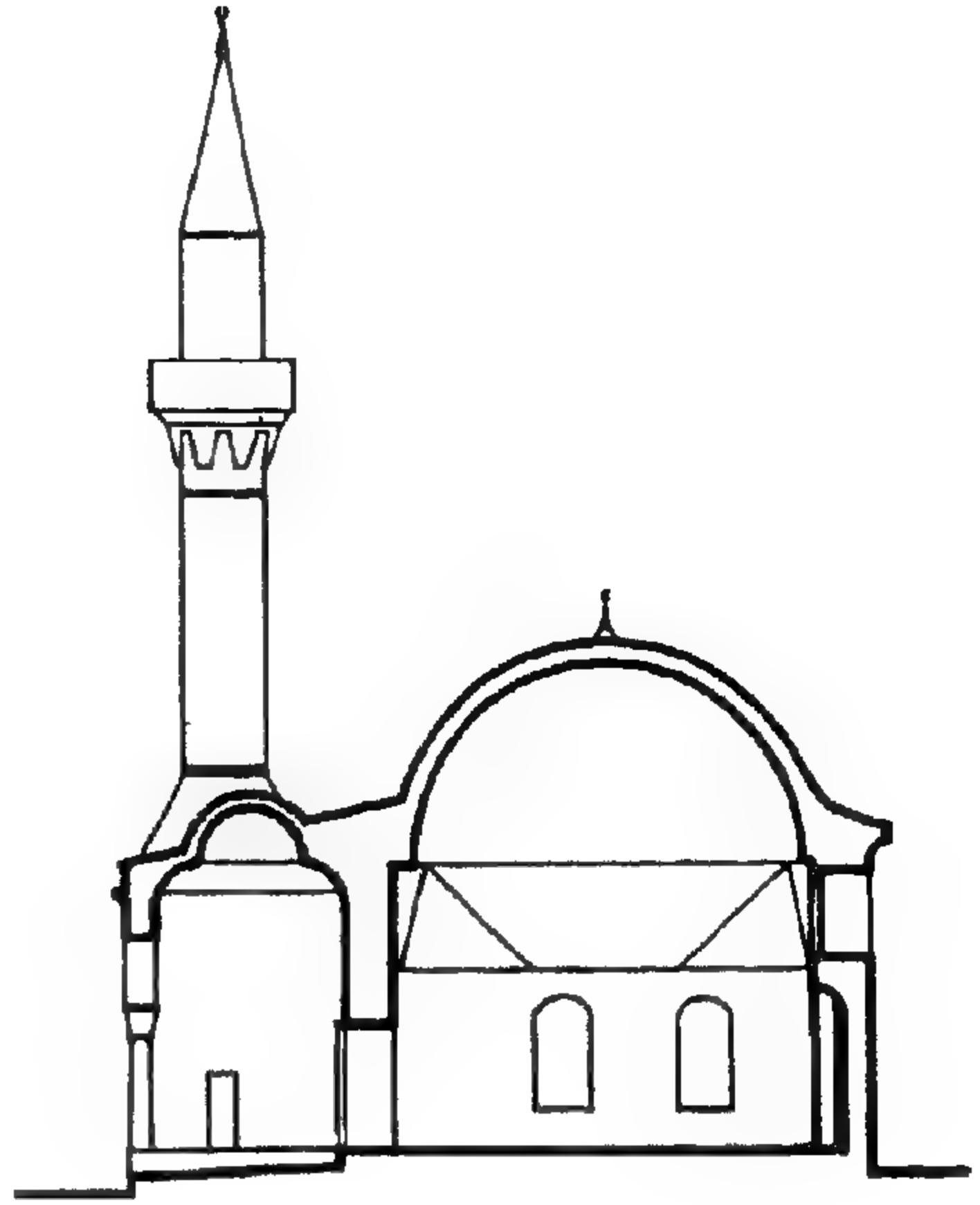
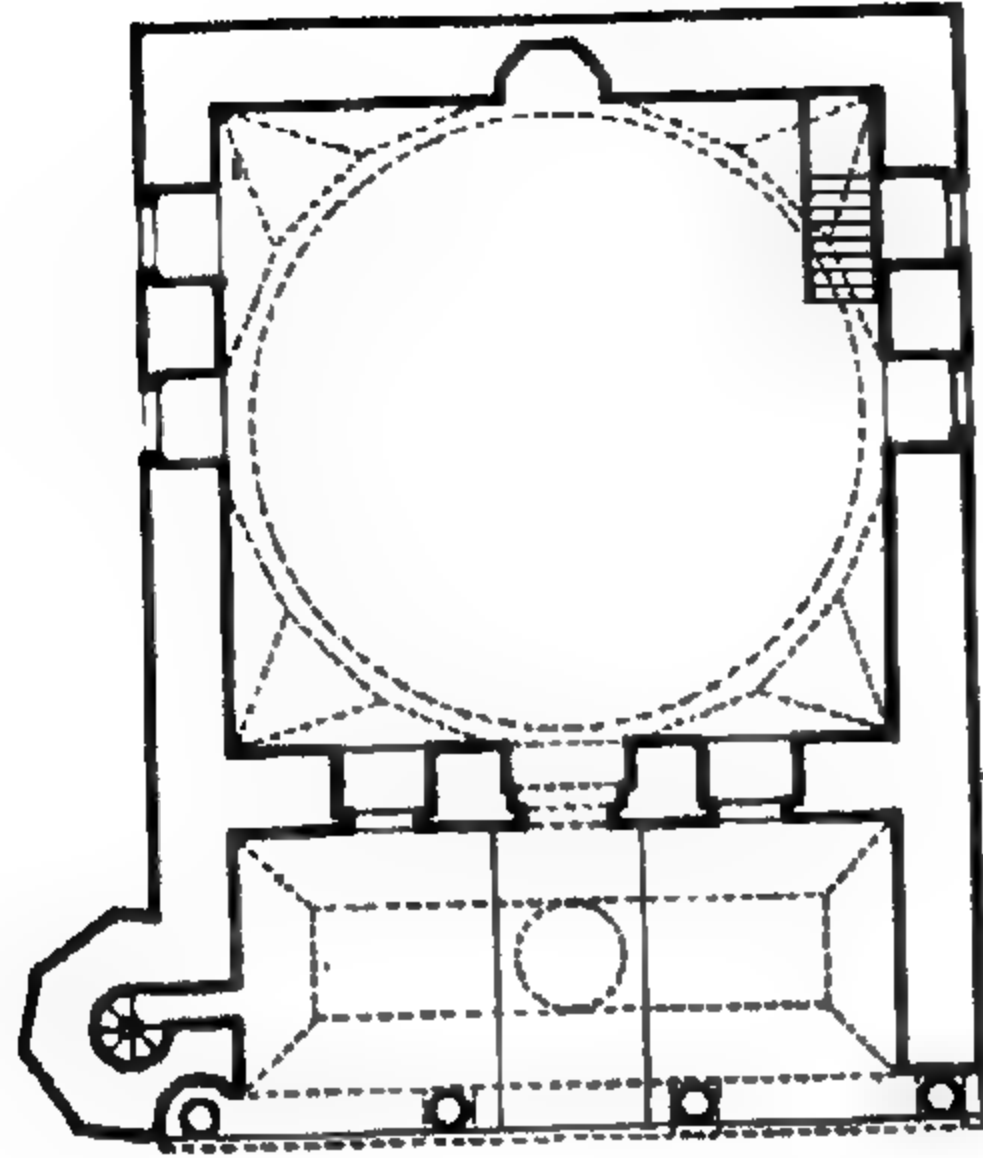
شكل ٢٣- مسقط غرفة القبة الصغيرة بمسجد الجمعة بأصفهان
[رسم إريك شرويدر]



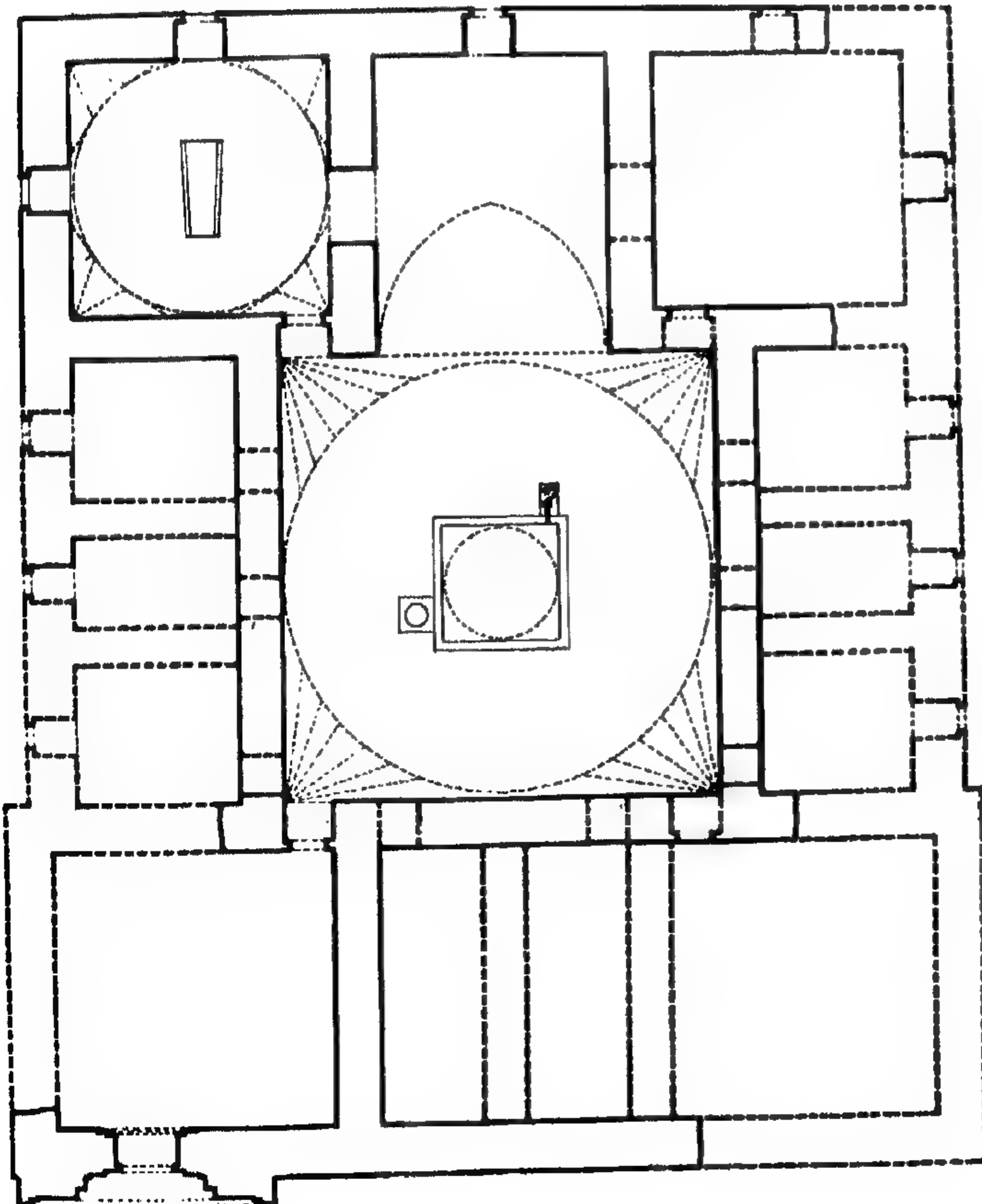
شكل ٢٤ - مسقط أفق لجميع سليم بأدرة ، بين الطريقة التي لجأ إليها المهندس سنان في تجميع كامل المسطح الداخلي في فراغ موحد بدون حواجز



شكل ٢٥ - مسقط أفق للتصميم البيزنطي التقليدي ونجد فيه الأركان الأربعة متوازية خلف الأكثاف للقبة

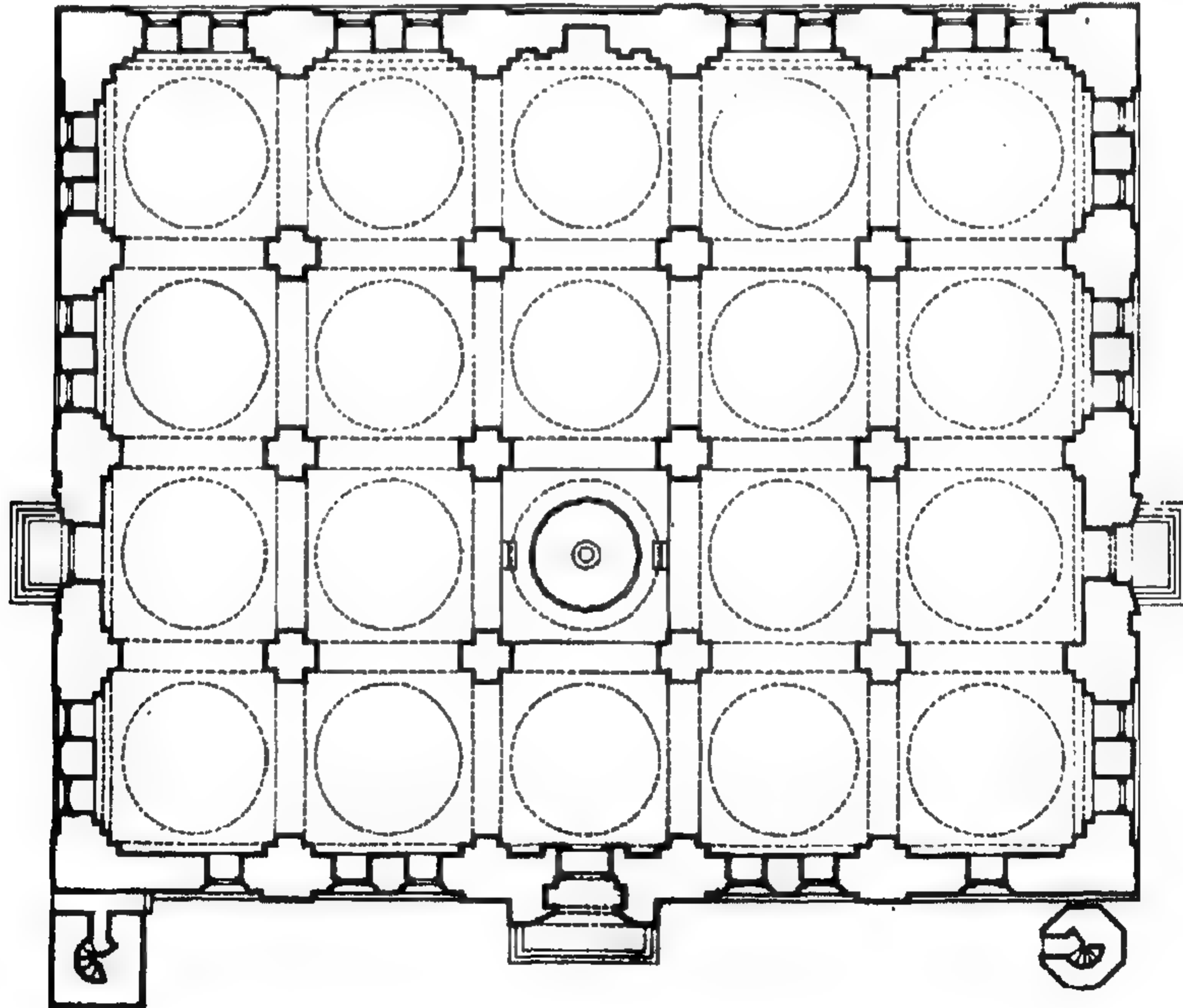
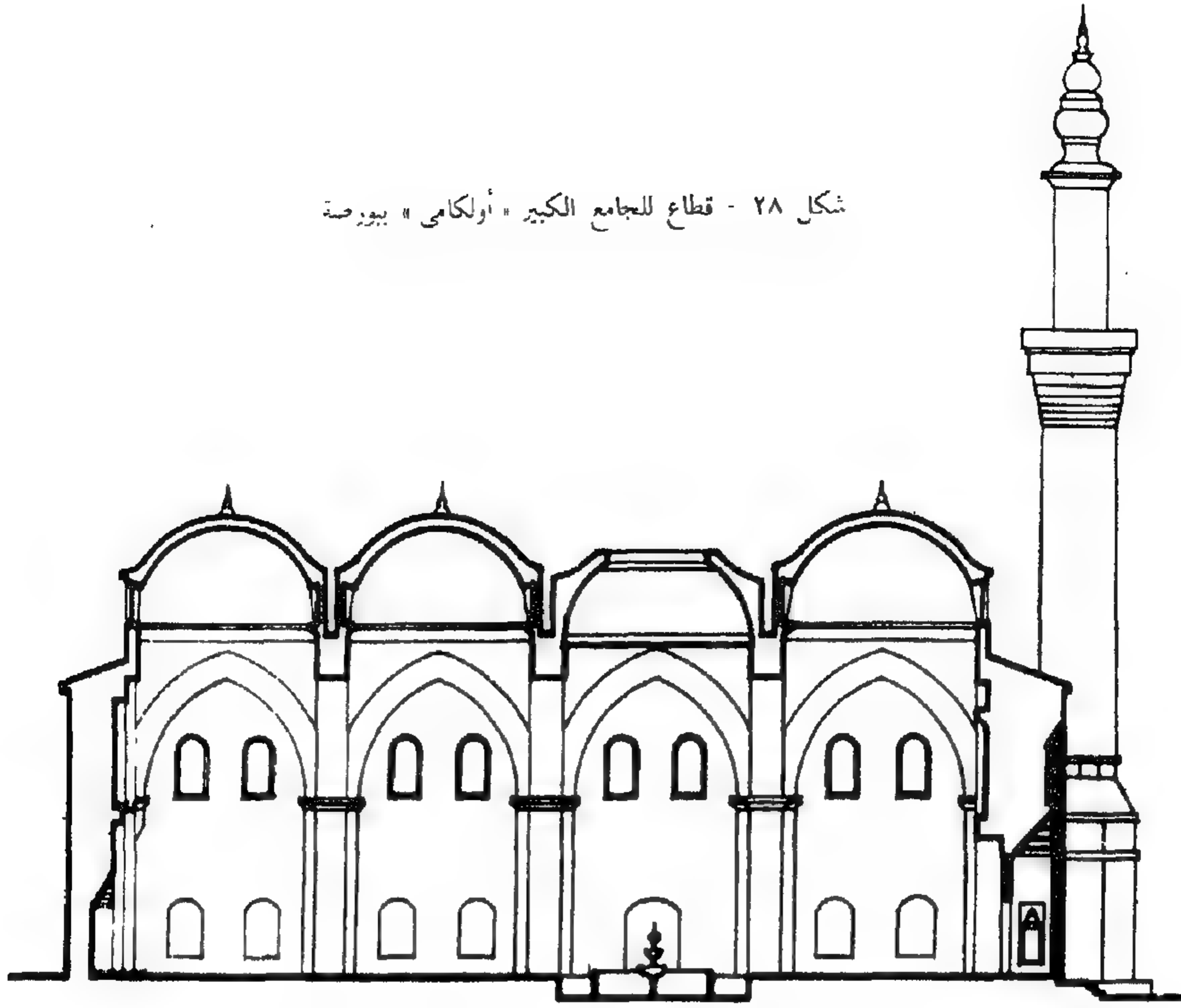


شكل ٢٦ - مسقط وقطاع بمسجد علاء الدين ببورصة

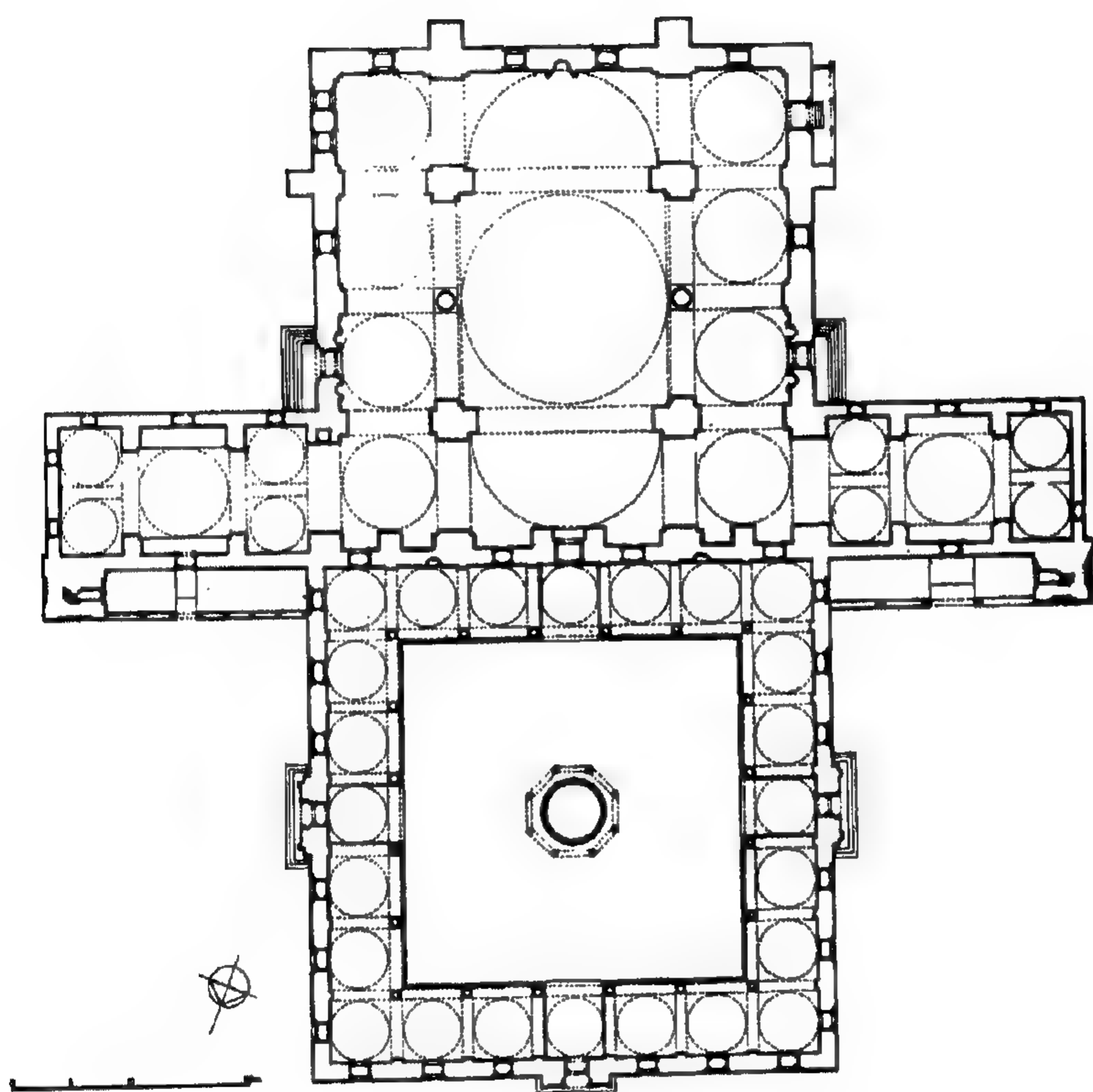


شكل ٢٧ - مسقط للمدرسة قاراتاي بقونية

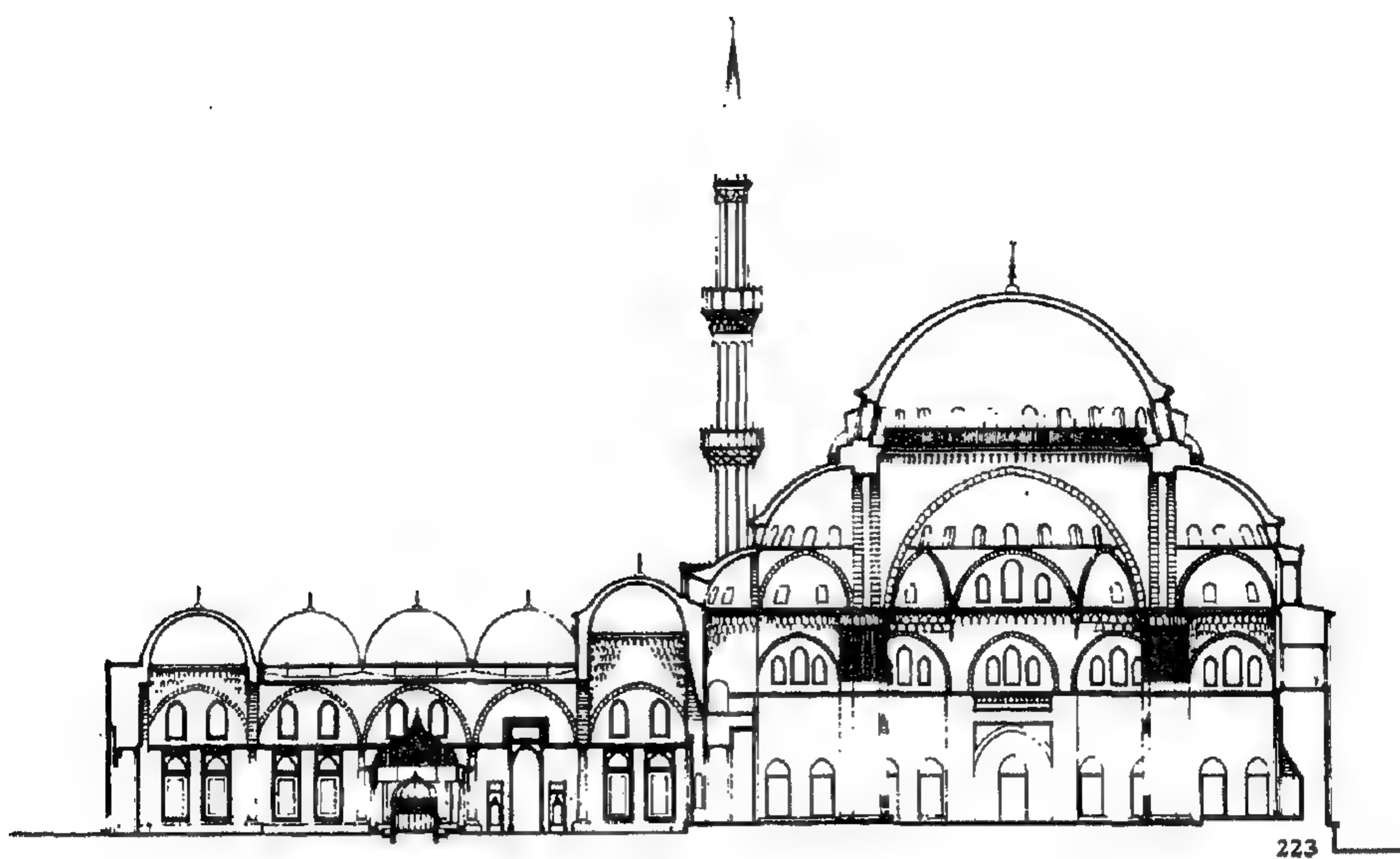
شكل ٢٨ - قطاع للجامع الكبير « أولكامي » ببورصة



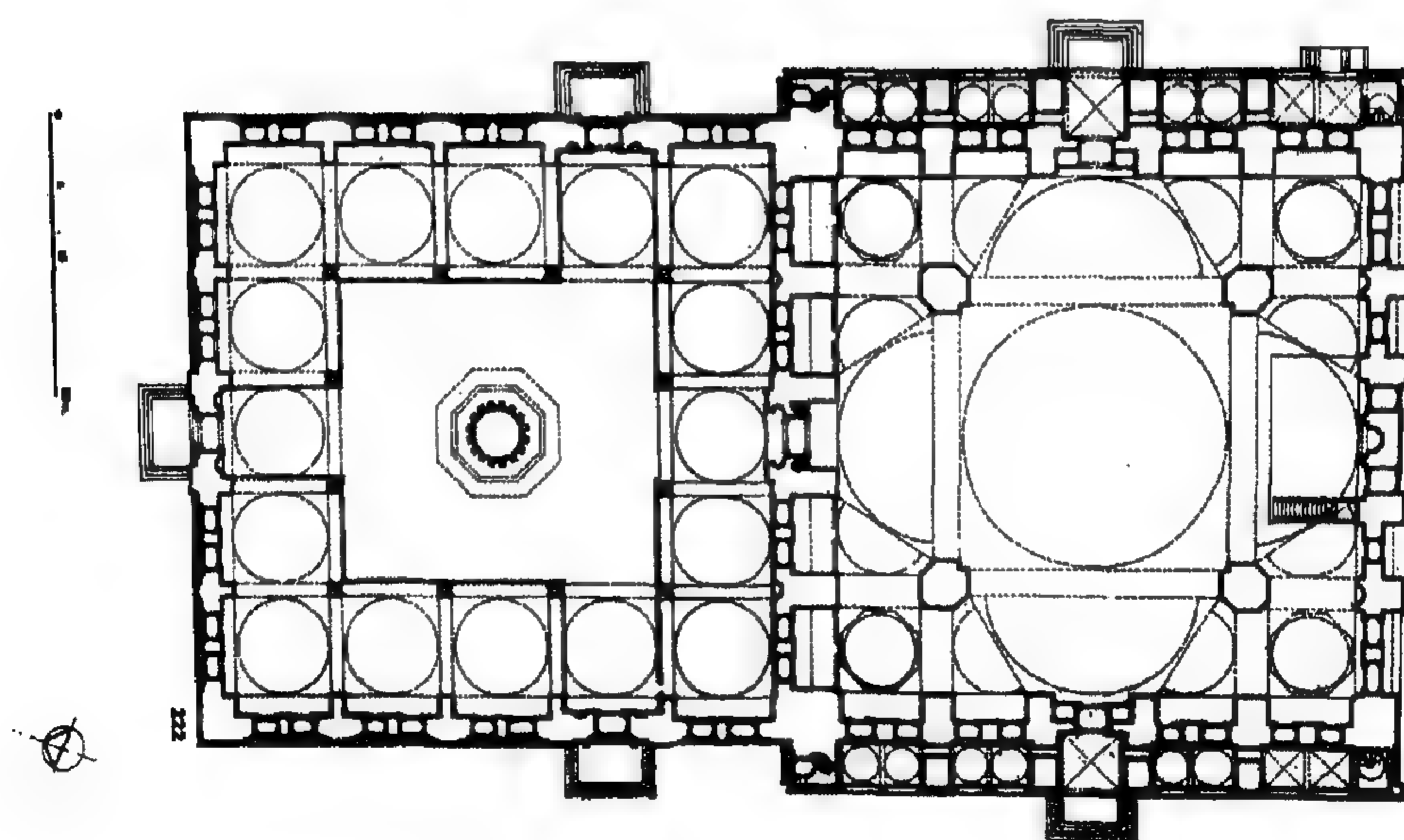
شكل ٢٩ - مسقط للجامع الكبير « أولكامي » ببورصة



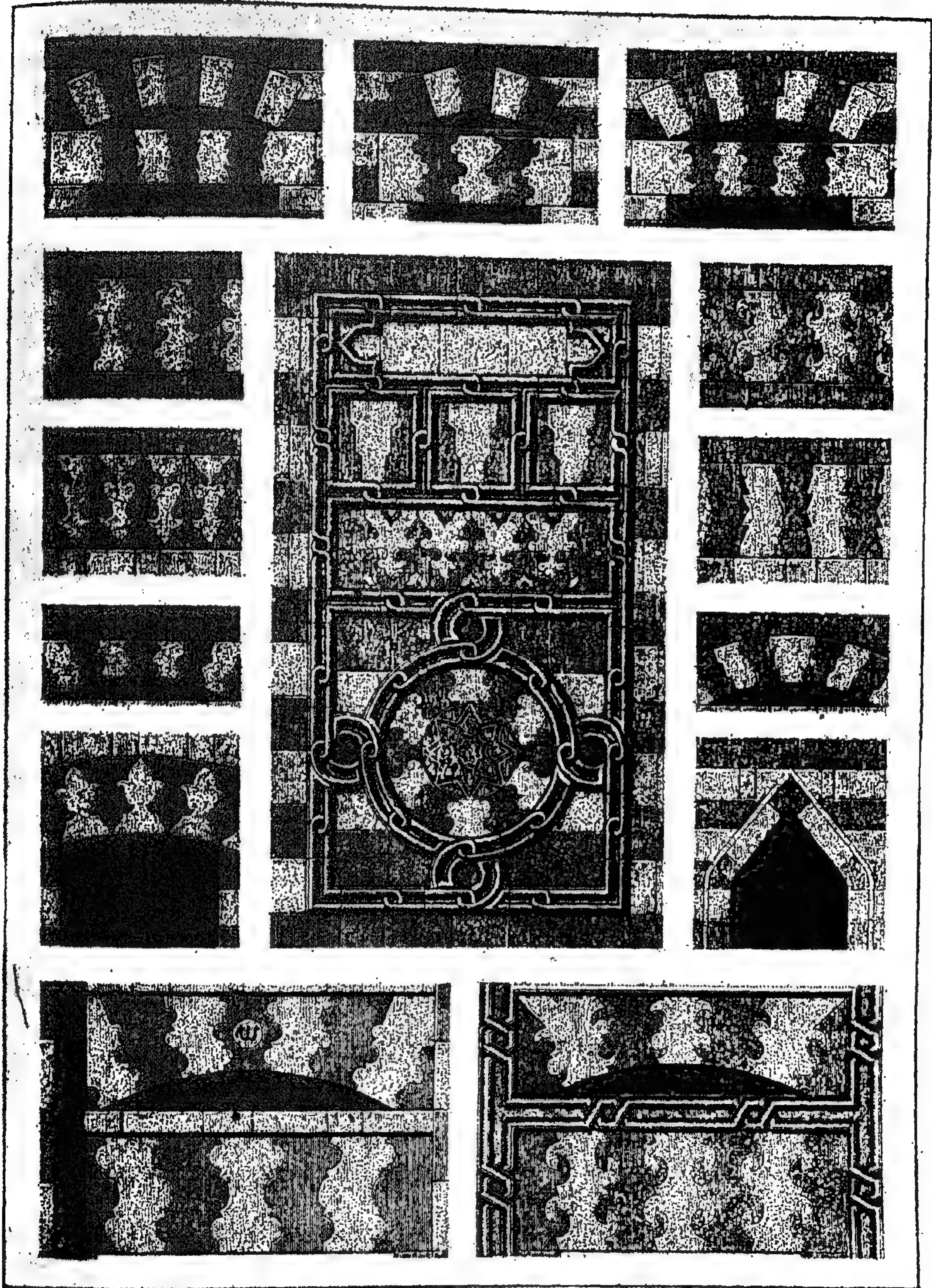
شکل ۳۰- مسقط الجامع بايزيد باسطنبول



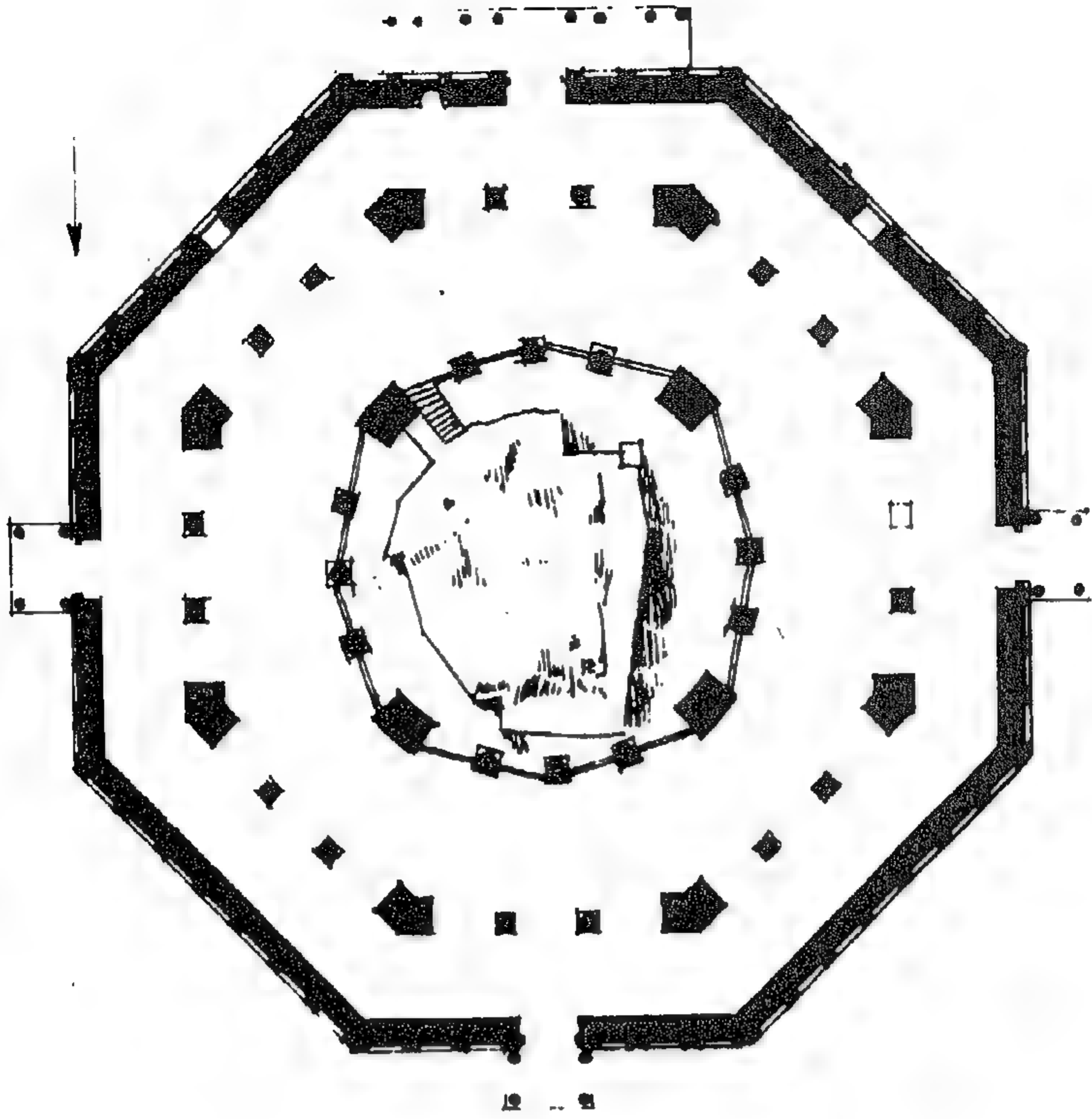
شکل ۳۱. قطاع جامع شهزاد باسطنبول



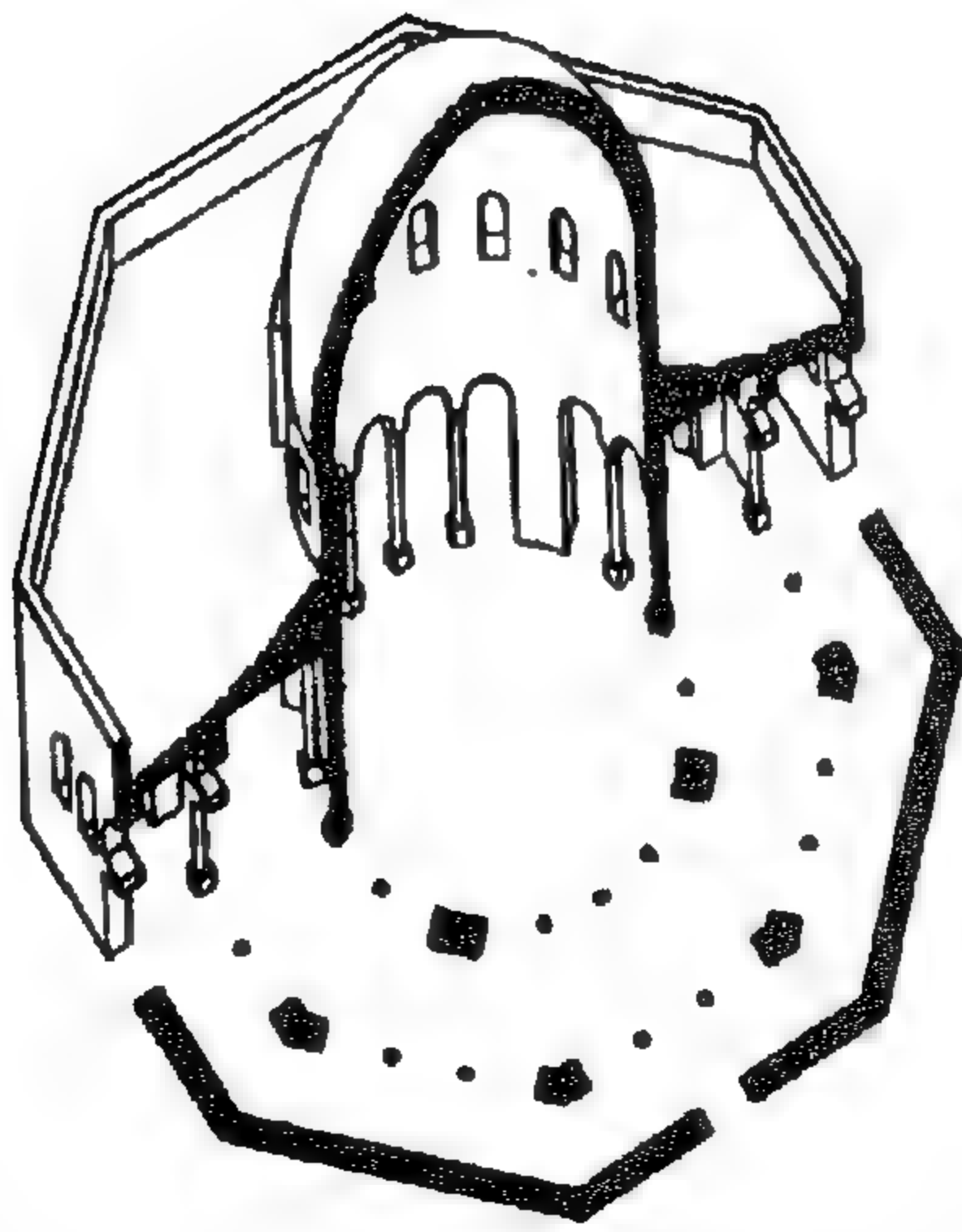
شکل ۳۲. مسقط جامع شهزاد باسطنبول



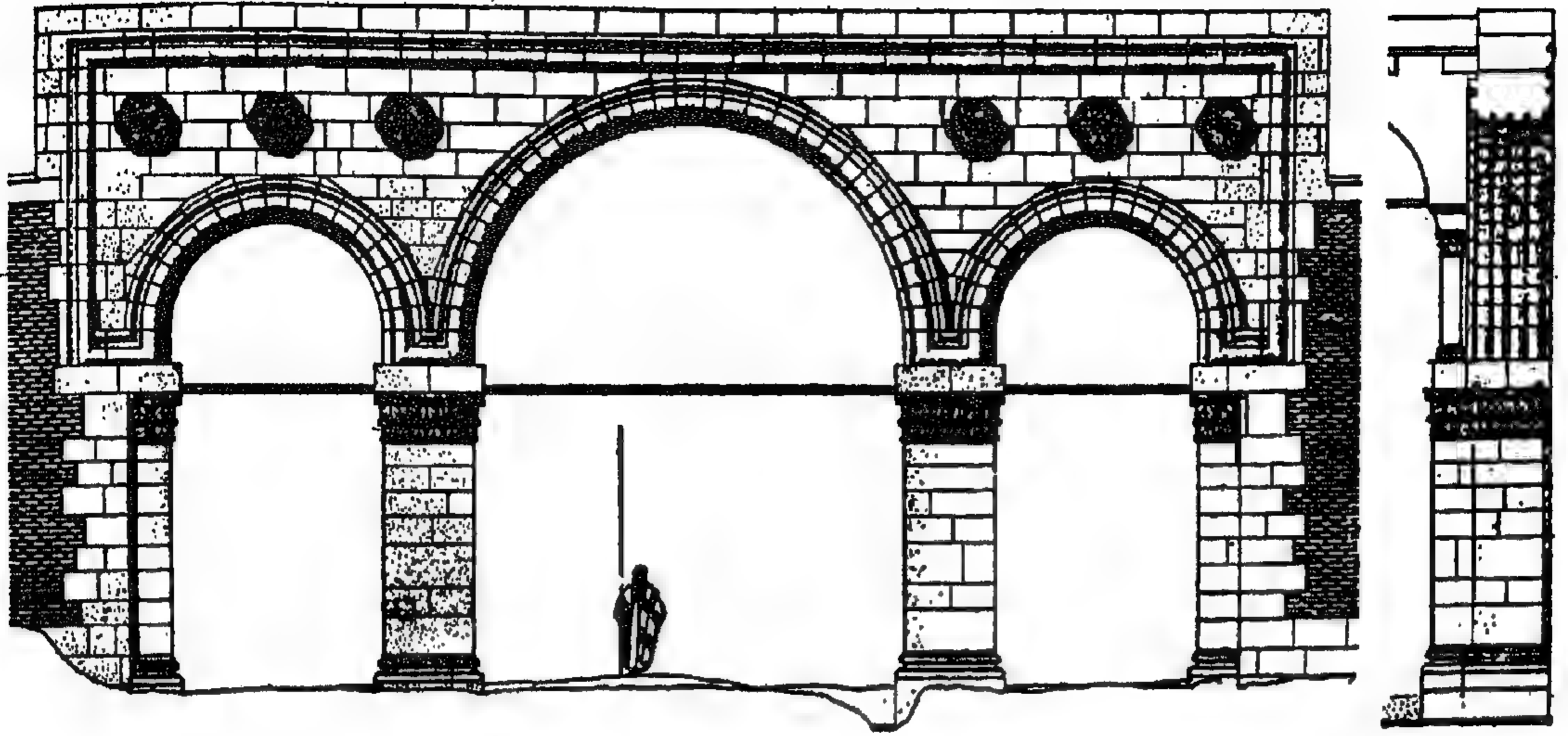
شكل ٣٣ - زخارف الأبلق [عن پريس دافن]



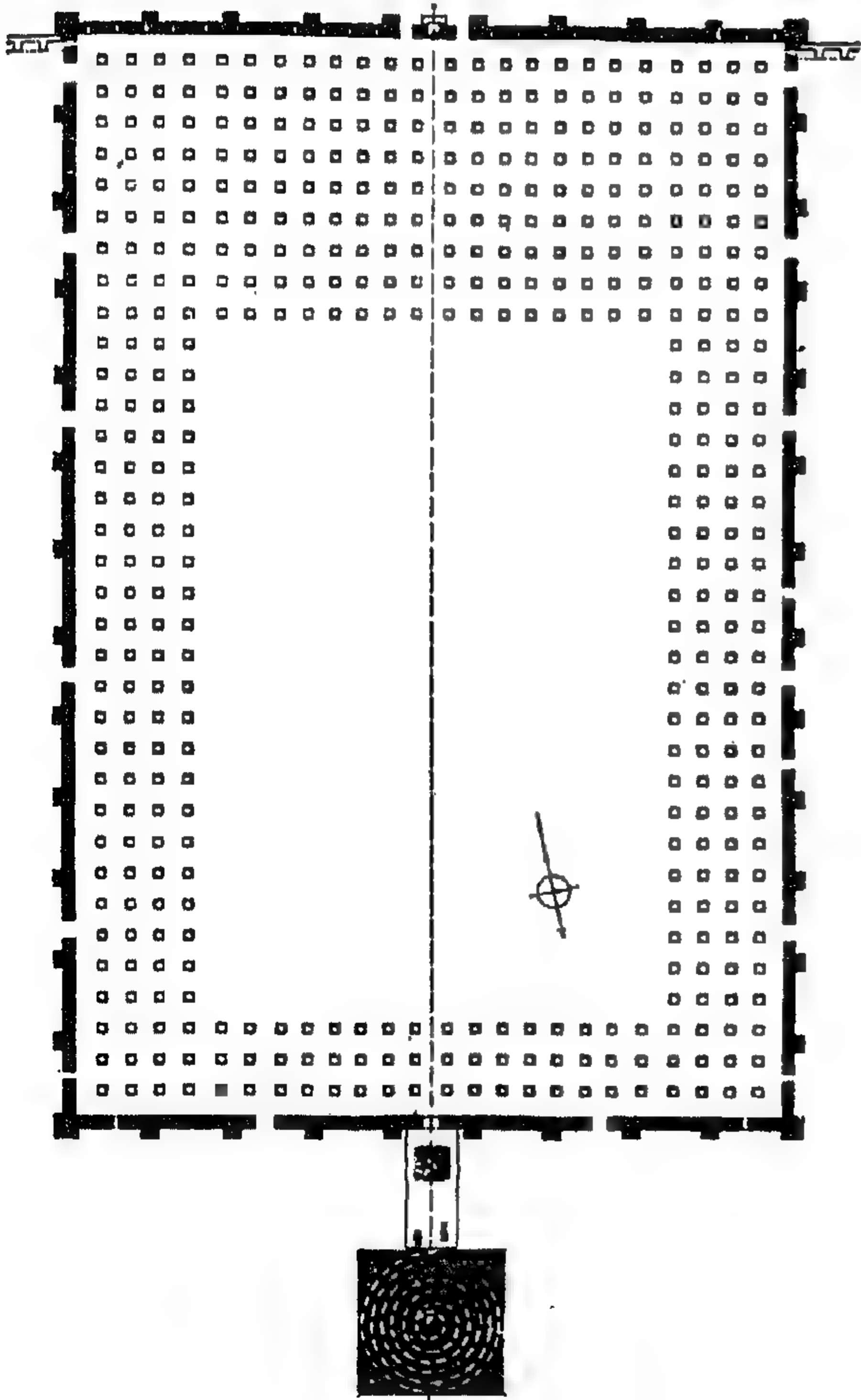
شكل ١٣٤- مقطع أفقي لقبة الصخرة



شكل ٣٤ب- قبة الصخرة . بالرغم من أن قبة الصخرة ليست نمطا مميزا للعمارة الإسلامية إلا أنها أول صرح إسلامي

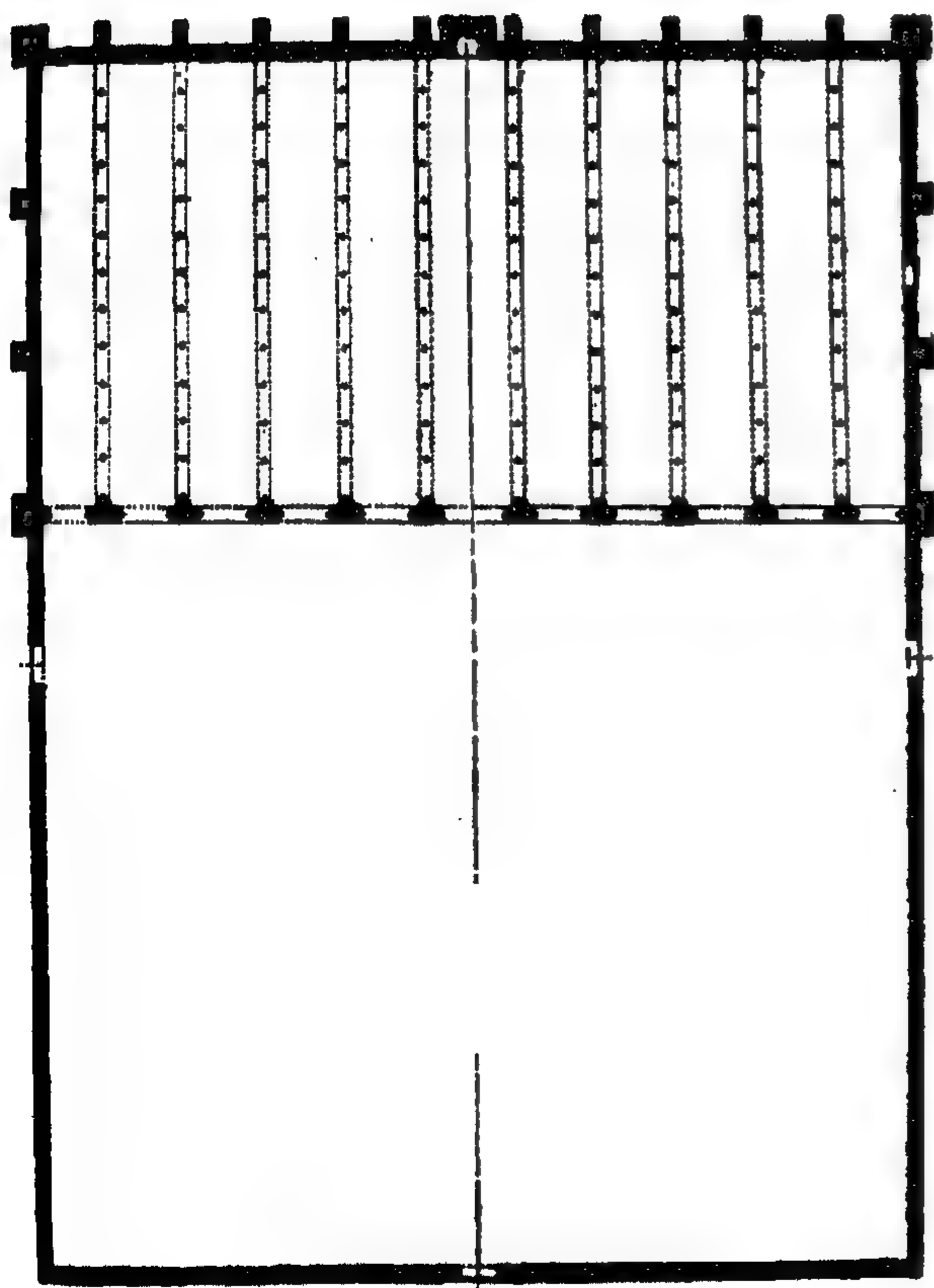
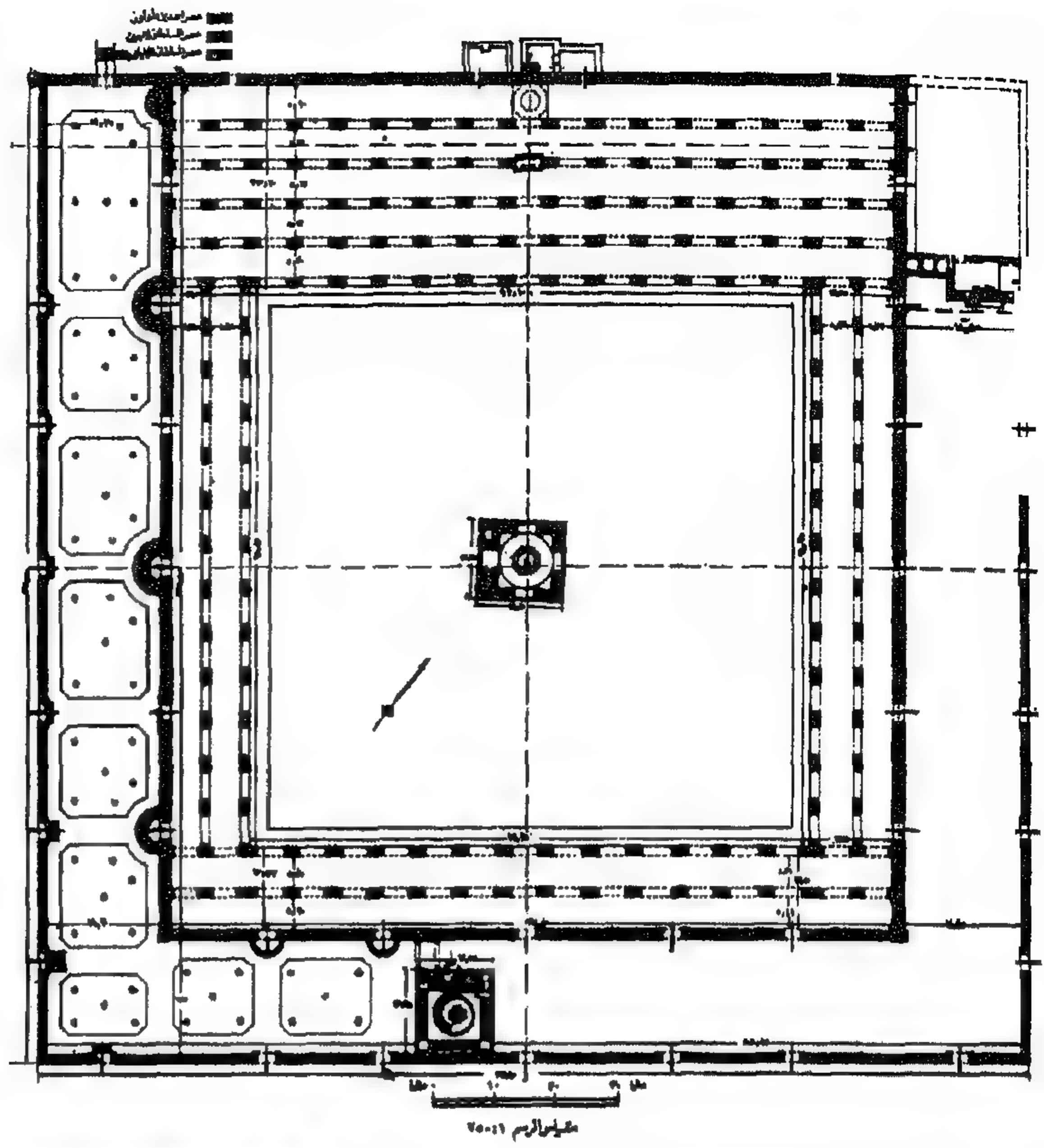


شكل ٣٥ - قصر المشفى . مدخل ذو ثلاثة عقود يؤدي إلى قاعة العرش البازيليكية [عن كريزويل]

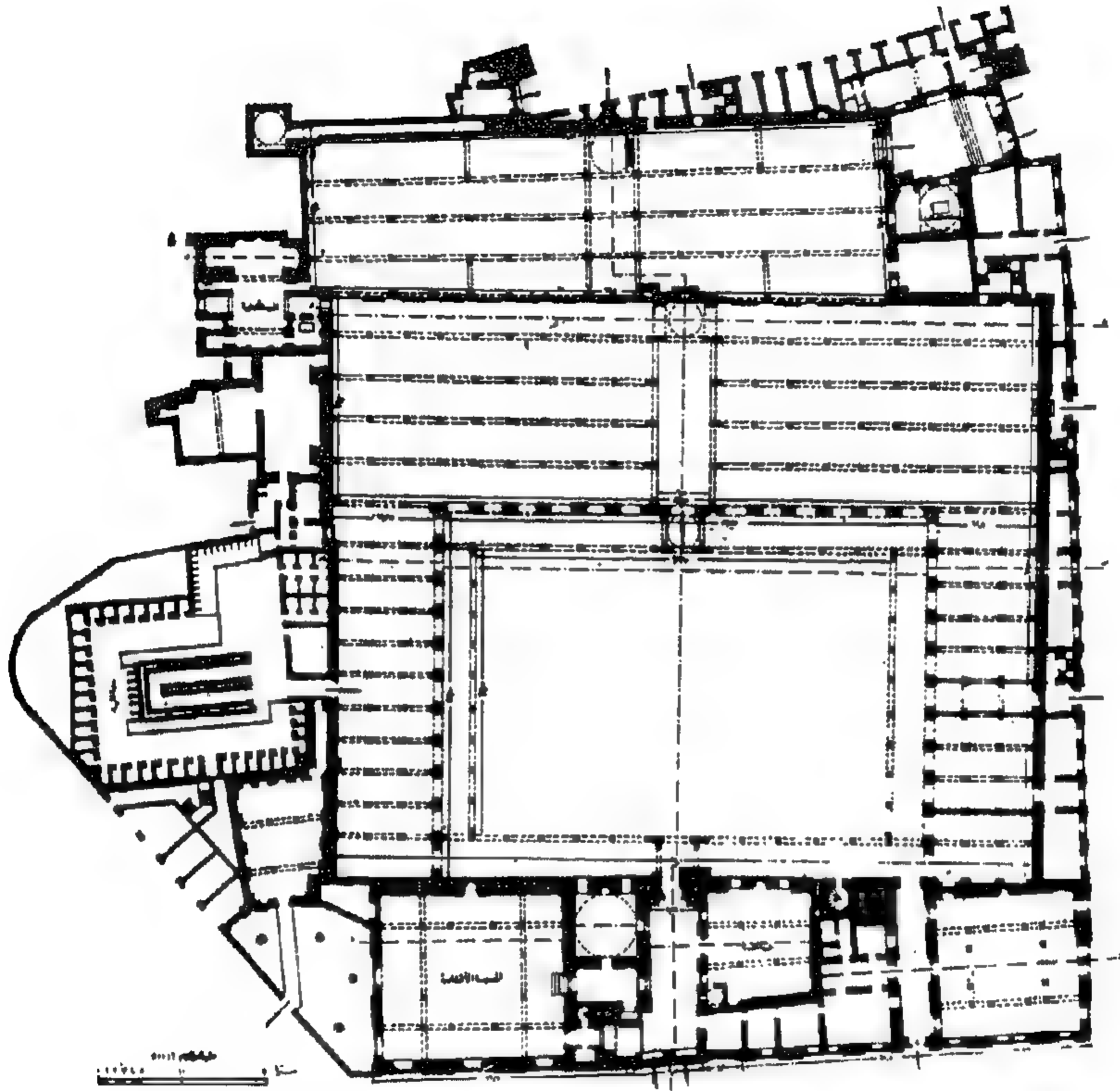


شكل ٣٦ - مسقط أفق لمسجد سامرا

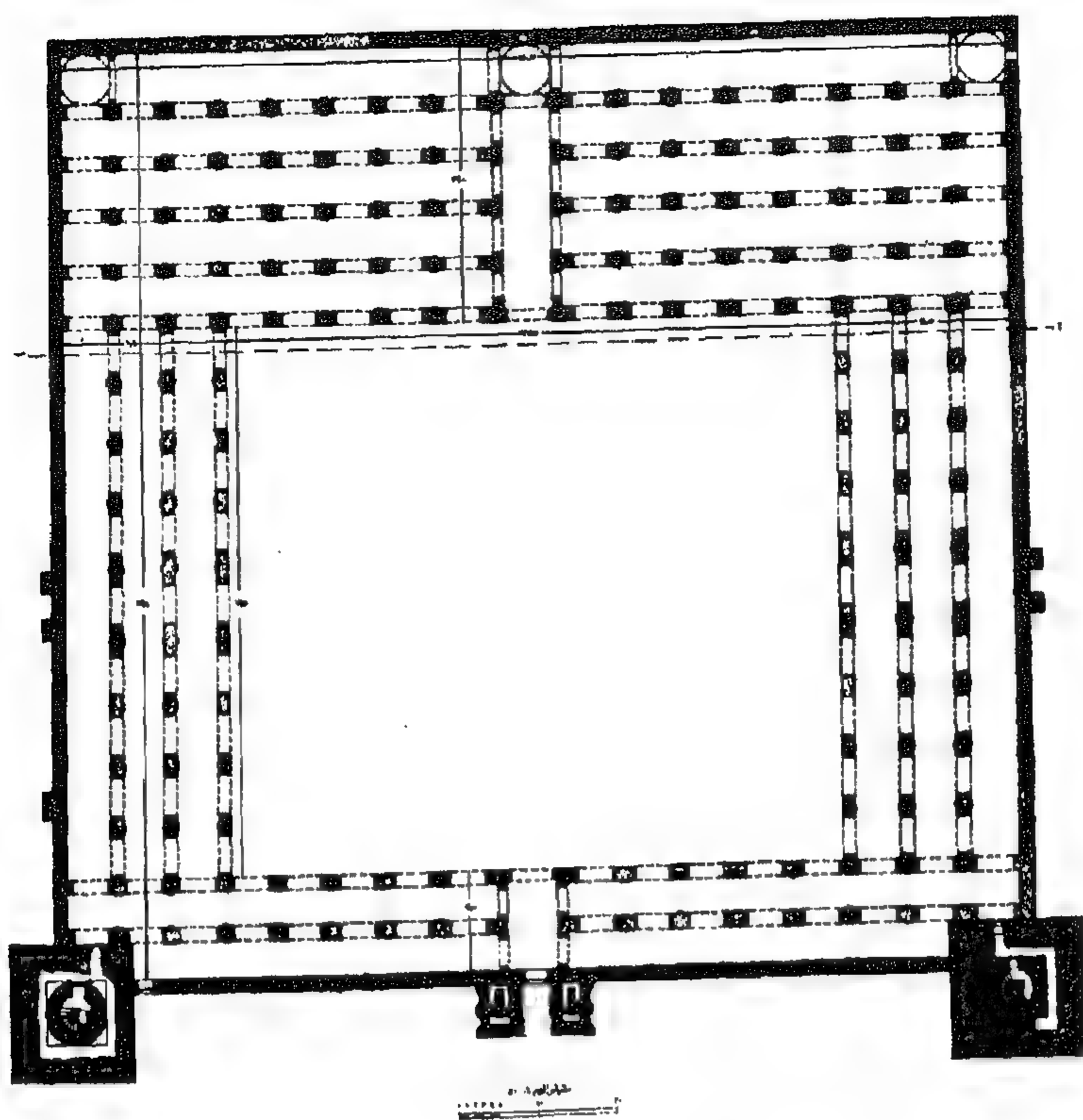
شكل ٣٧ - - مسقط أفقي جامع ابن طولون



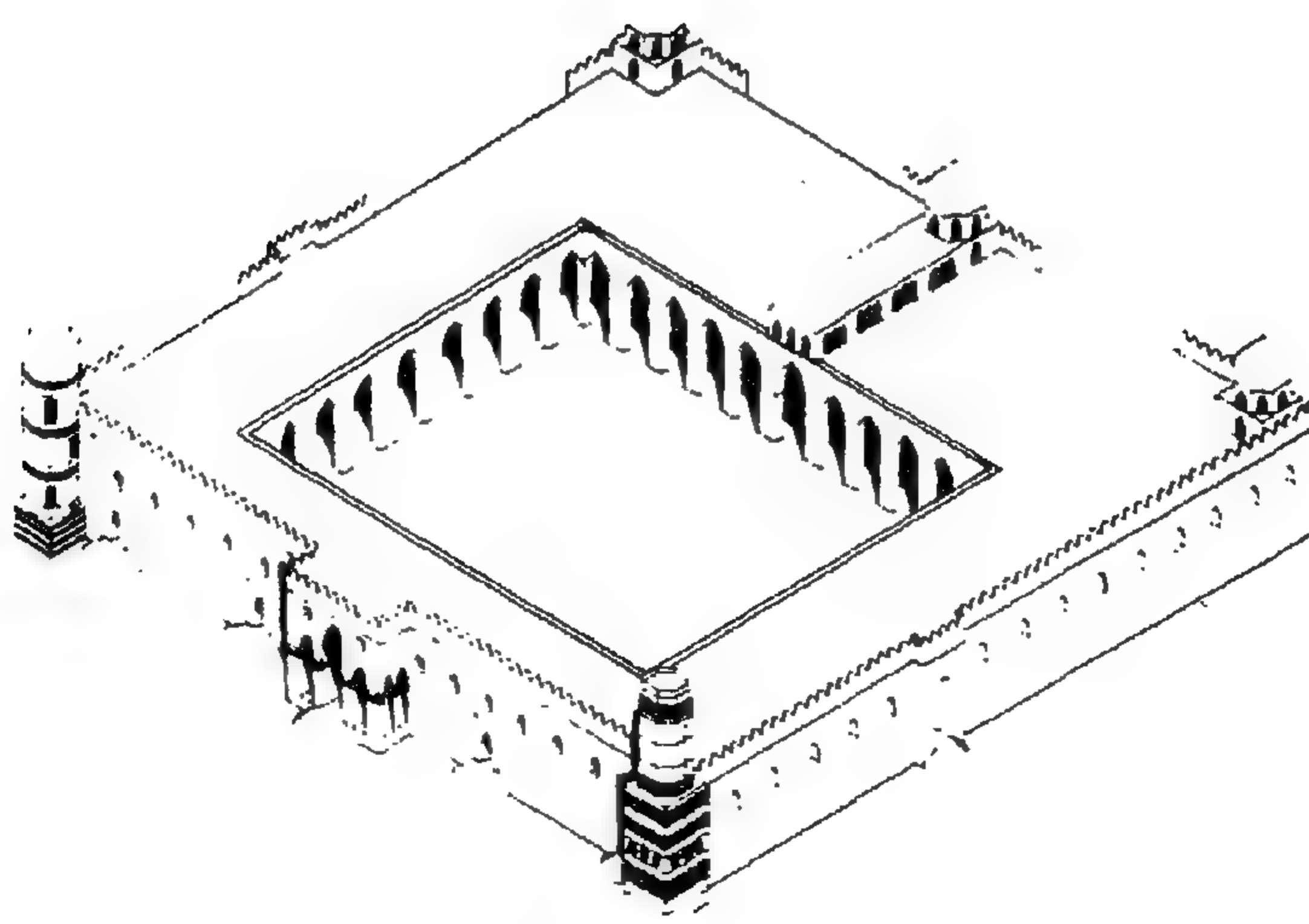
شكل ٣٨ - المسقط الأفقي الأصلي لمسجد قرطبة



شكل ٣٩ - مسقط أفق للجامع الأزهر يوضح أنه أنشئ على مراحل متعاقبة



شكل ٤٠ - مسقط أفقي لجامع الحاكم بأمر الله



شكل ٤١ - قطاع لجامع الحاكم بأمر الله

رسم مسجد الجيوشي الكائن على سطح الجبل المسمى بالينسقية
مستقط

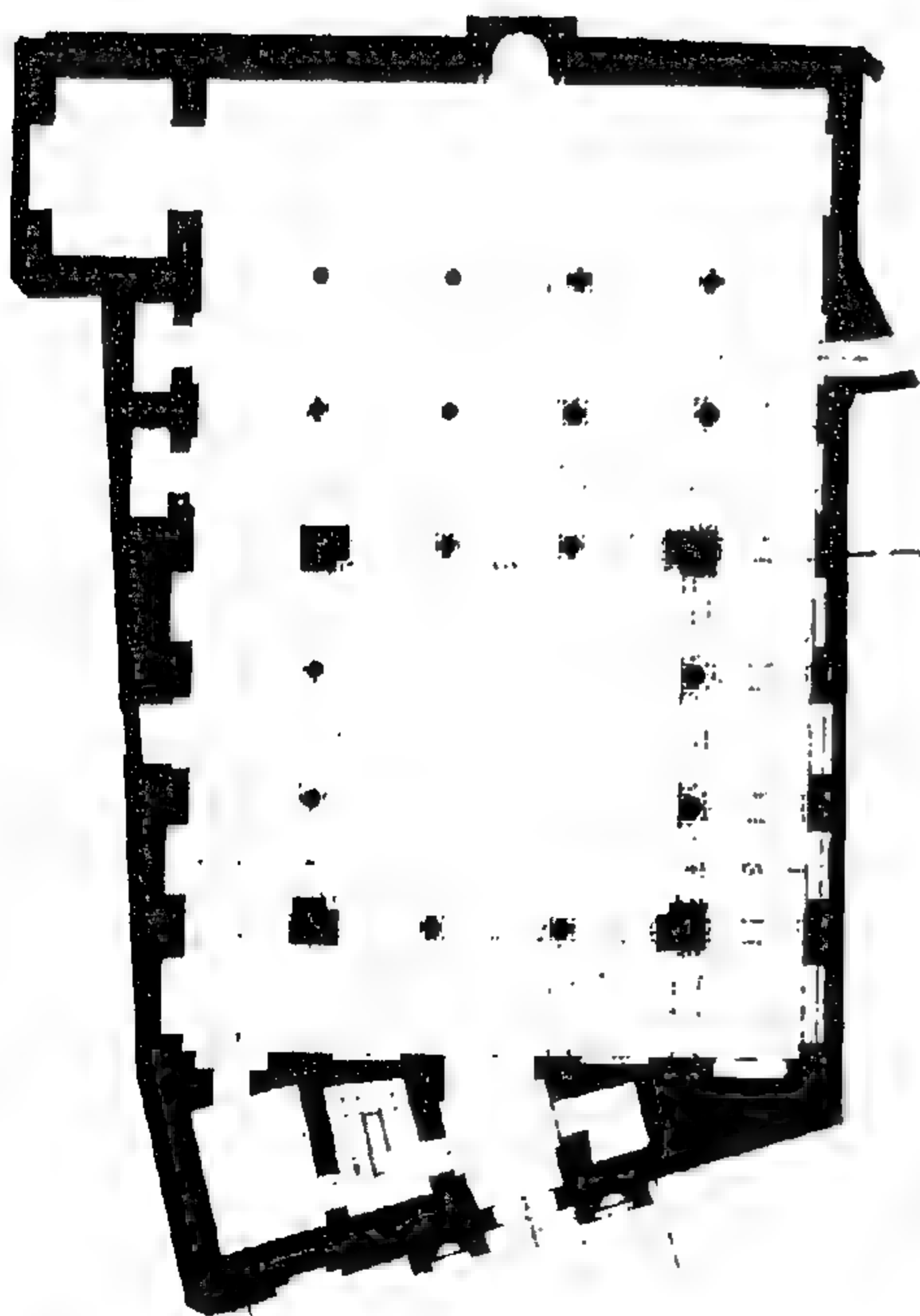


شكل ٤١ - قطاع أفقي ومسقط رأسي لمسجد الجيوشي

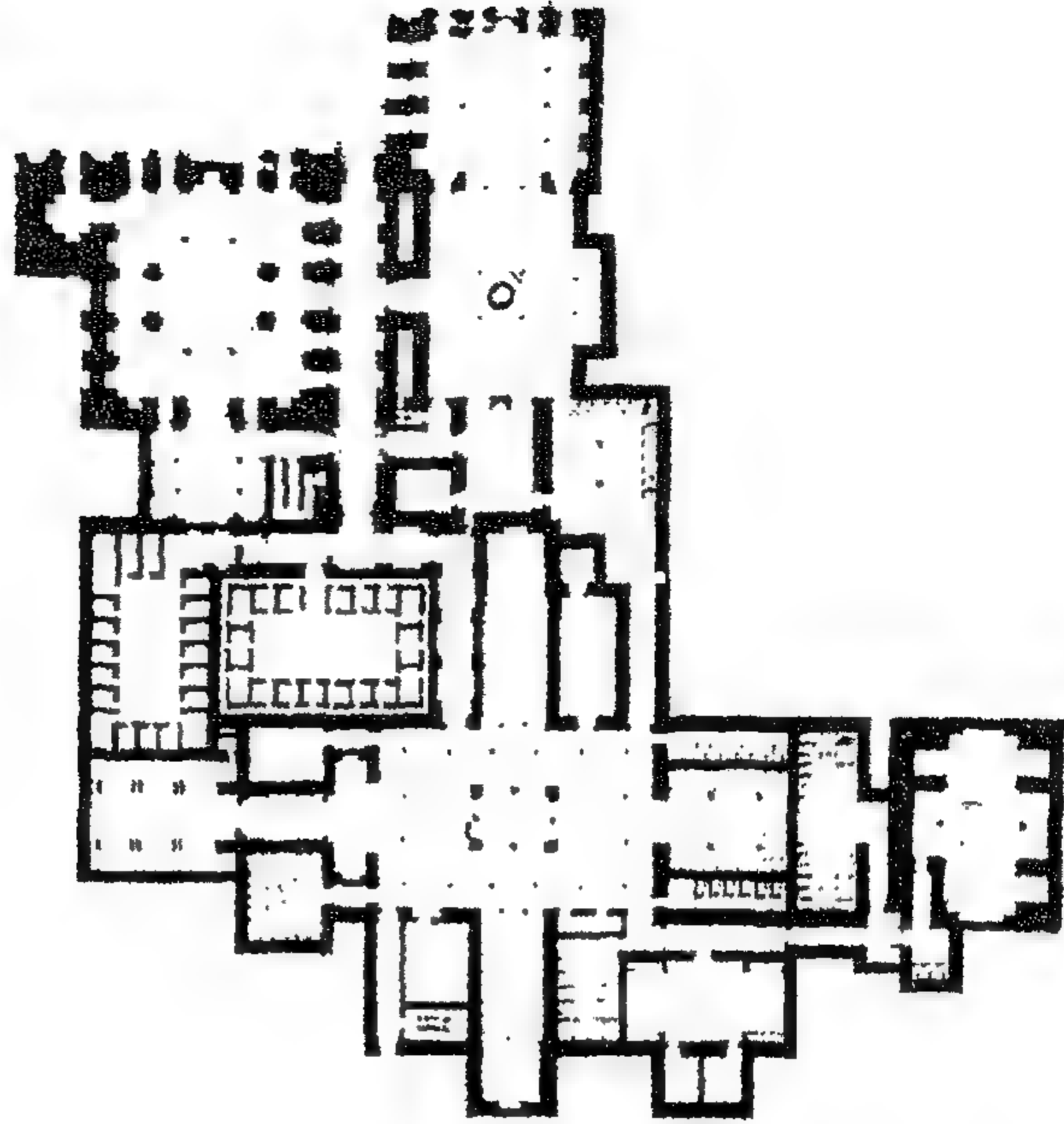


نقاس الرسم ١:١٠٠٠
مقياس الرسم

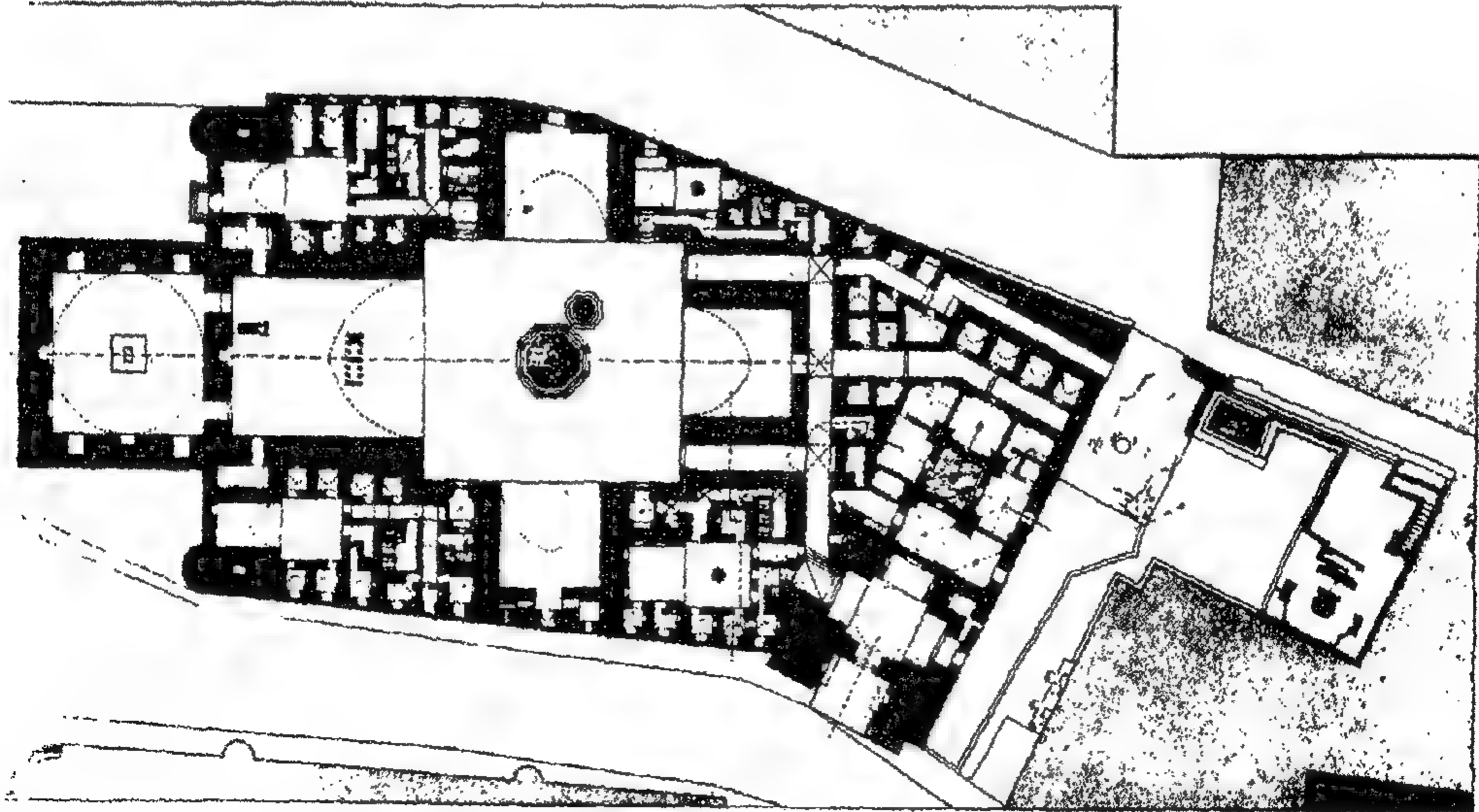
مركز الدراسات والبحوث
١٣٥٢



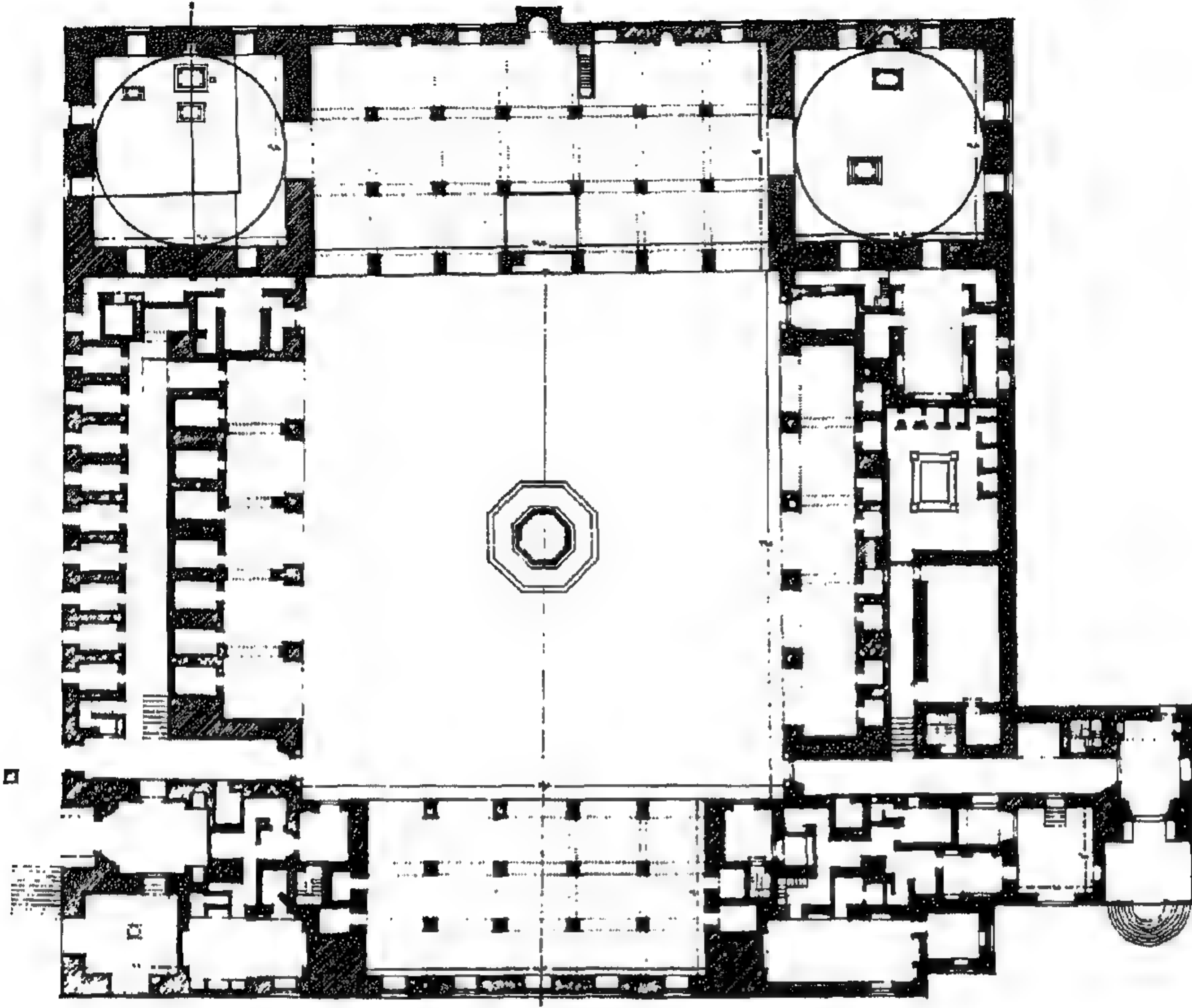
شكل ٤٢ - مسقط أفقي للجامع الأكبر



شكل ٤٣ - مجموعة السلطان قلاوون بالنحاسين. مسقط أفق قبل التعديلات الحديثة . ويظهر الإيوانات المصقان حول الصحن الداخلي ، بها سلسيلاان يصبان في قناتين مرصوفتين برخام الفسيفساء وينتجان بفسقية في منتصف الصحن . وقيل إن السلطان قلاوون كان يُجرى شراب الفاكهة أو ماء الورد في السلسيلات والنافورة بدلاً من المياه في بعض المواسم والأعياد الخاصة مما يشعر باهتمام الحاكم بأمر المرضى

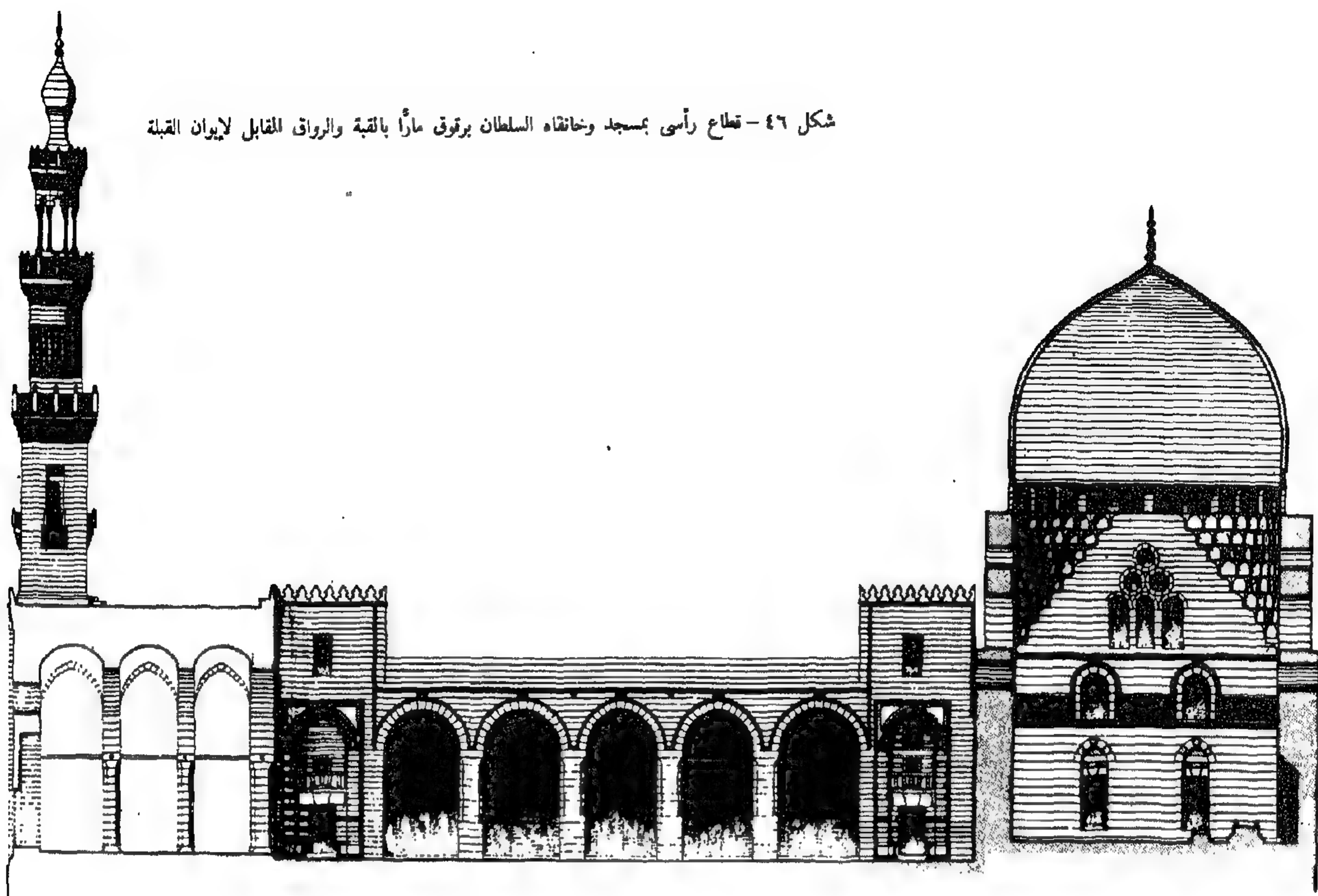


شكل ٤٤ - مسقط أفق لمسجد السلطان حسن
لجأ المهاجرين لمعالجة اختلاف اتجاه القبلة عن تخطيط الشارع إلى احترام الاتجاهين عن طريق تصميم المداخل بدهاليزه المتعرجة . وبهذا التمرج حقق في الوقت نفسه الاعتكاف والسكون داخل المسجد

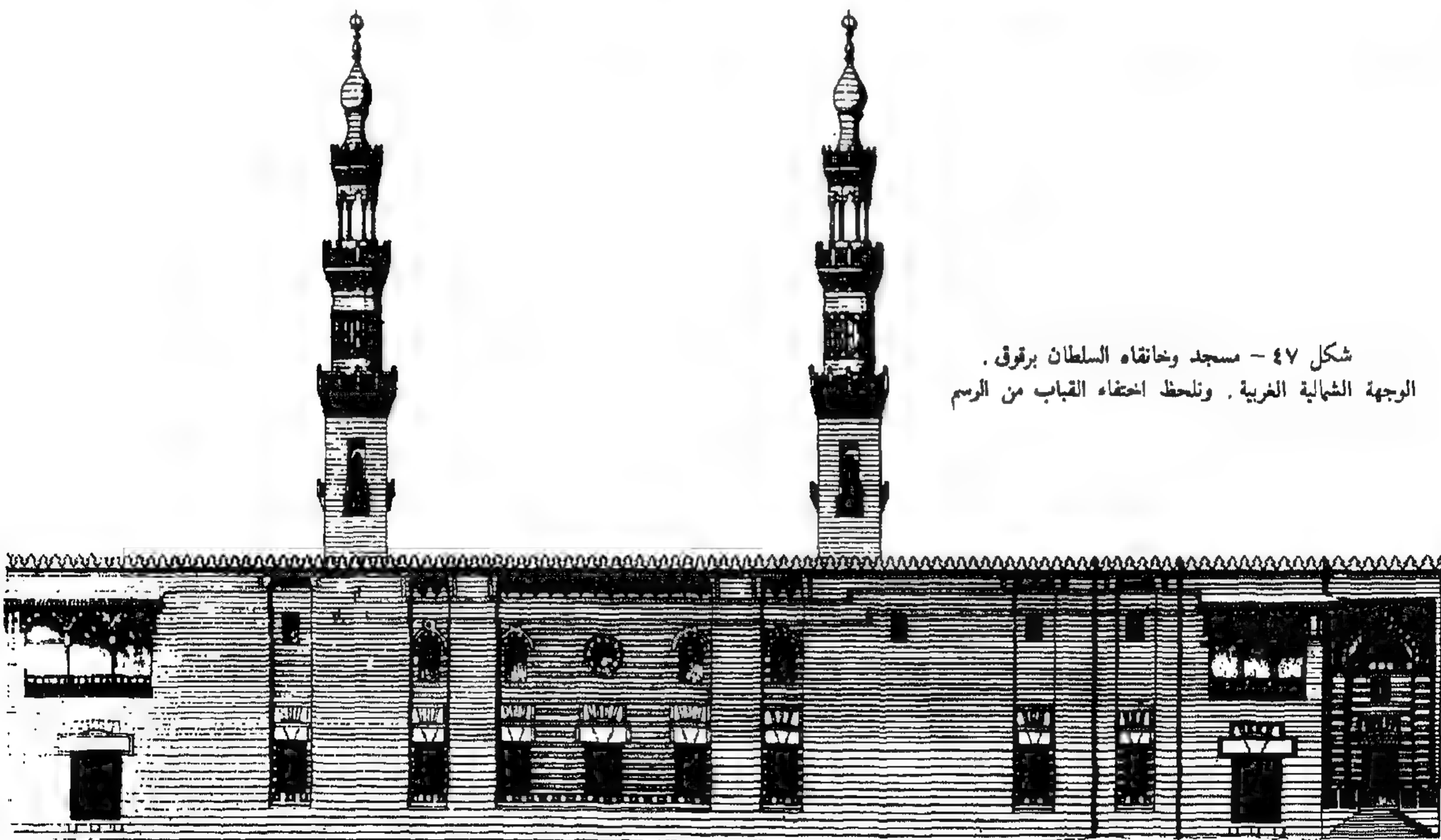


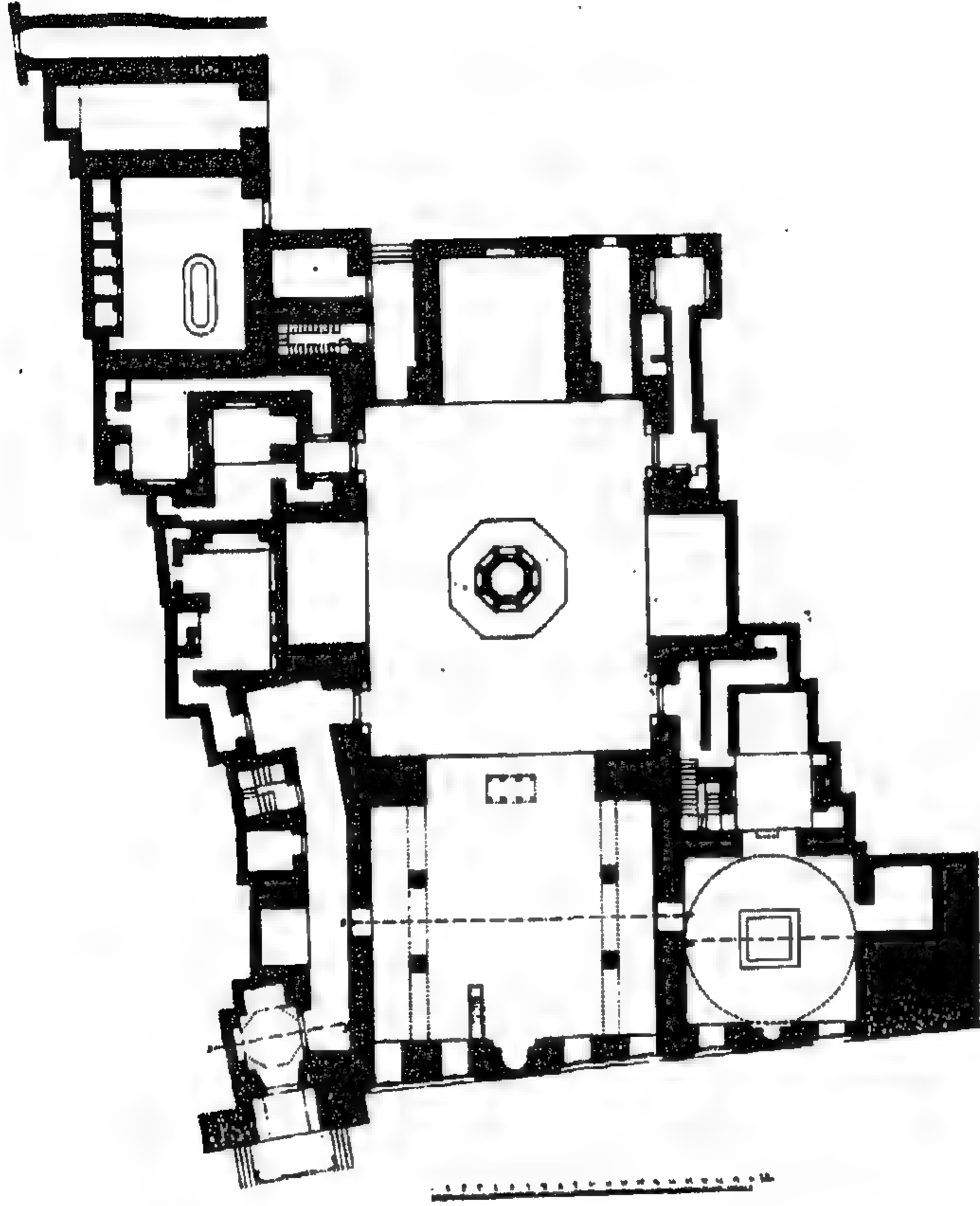
شكل ٤٥ - مسقط أفق لمسجد وخانقاه السلطان برفوق . وتلاحظ أن مجاز المدخل
مصمم بزاوية قائمة مع دهليز الدخول المؤدى إلى الصحن المكشوف وهو مركز توزيع التصميم

شكل ٤٦ - قطاع رأسى بمسجد وخانقاه السلطان برقوق ماراً بالقبة والرواق المقابل لايوان القبلة



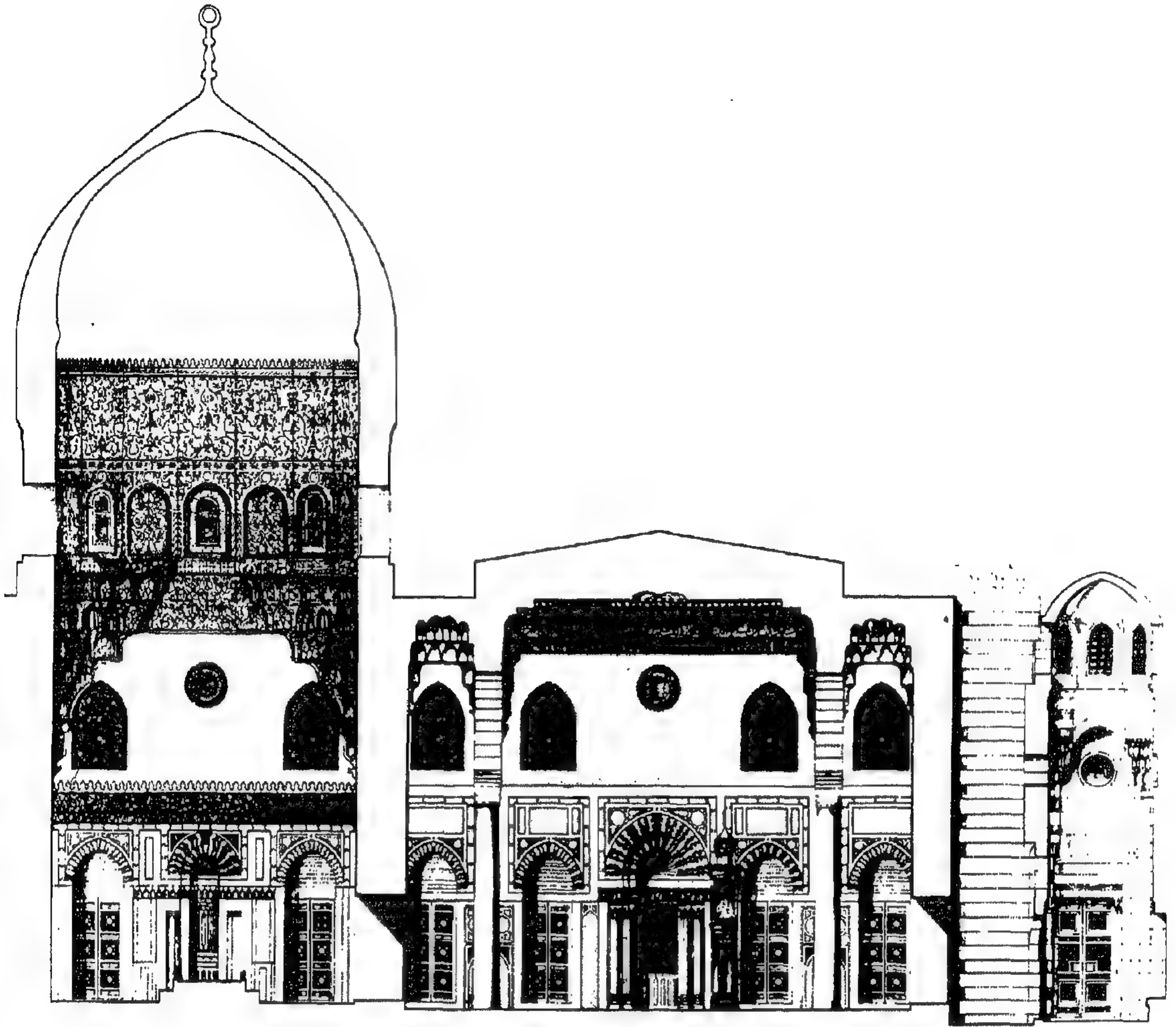
شكل ٤٧ - مسجد وخانقاه السلطان برقوق .
الوجهة الشمالية الغربية . وتلاحظ اختفاء القباب من الرسم





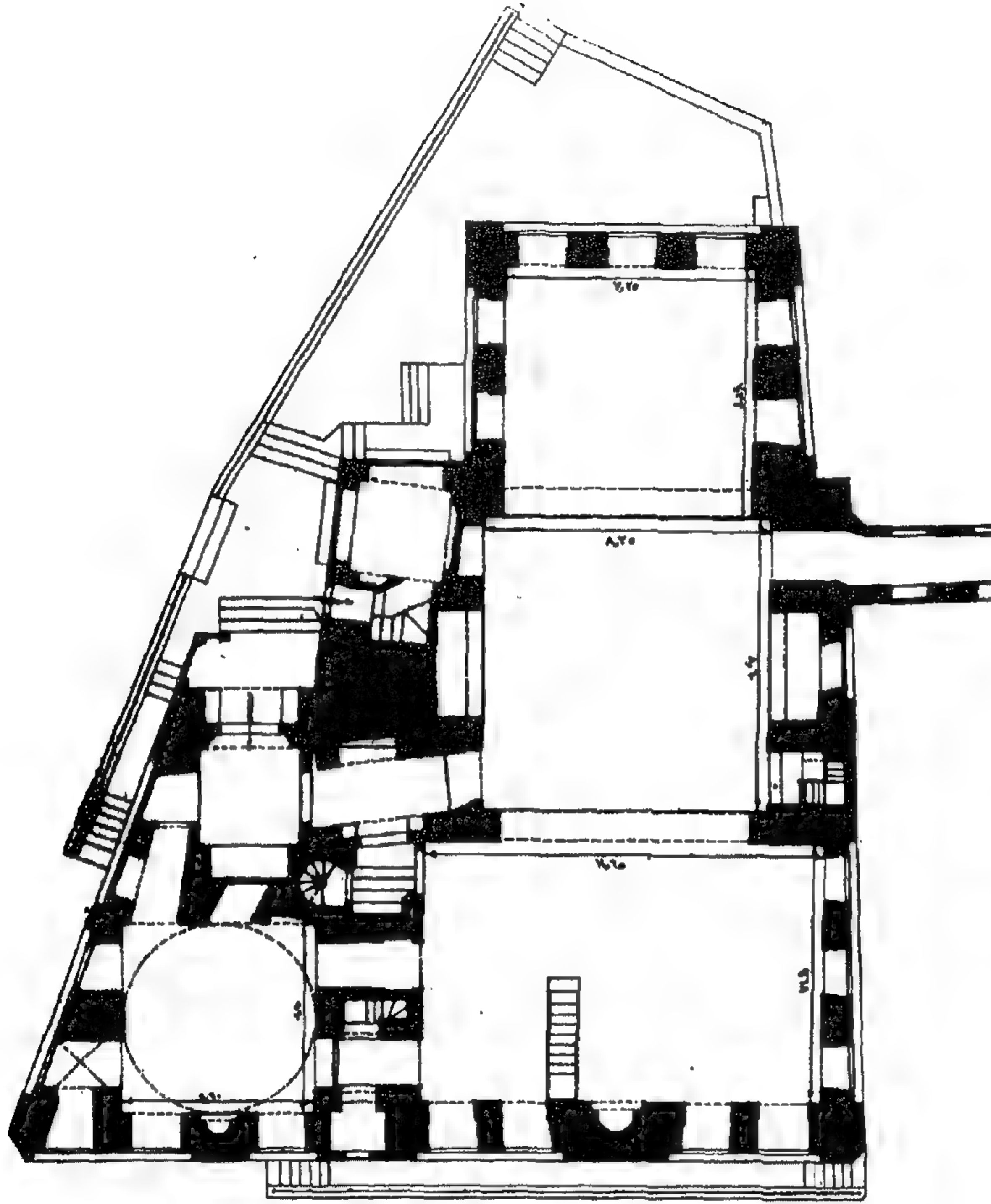
شكل ٤٨ - مسقط أفق لمسجد السلطان برق

لكى يحافظ المعمارى على اتجاه القبلة مع مراعاة تخطيط الشارع حالج الانحراف بين اتجاه القبلة وخط تنظيم الشارع بتغيير سمك الجدار بما يلائم الموقع . وإذا كان حائط القبلة على الطريق ، وكان المألوف ان يتوافد المصلون على مكان الصلاة من خلف المصلين وليس من أمامهم فقد صمم المدخل بمجاز وممر طويل يؤدي الى الصحن المكشوف ومنه الى ايوانات الصلاة . ولكى يعطى المعمارى مساحة فسيحة للمصلين في إيوان القبلة أضاف بانيكتين على جانبي الإيوان



شكل ٤٩ - مسجد السلطان برفوق

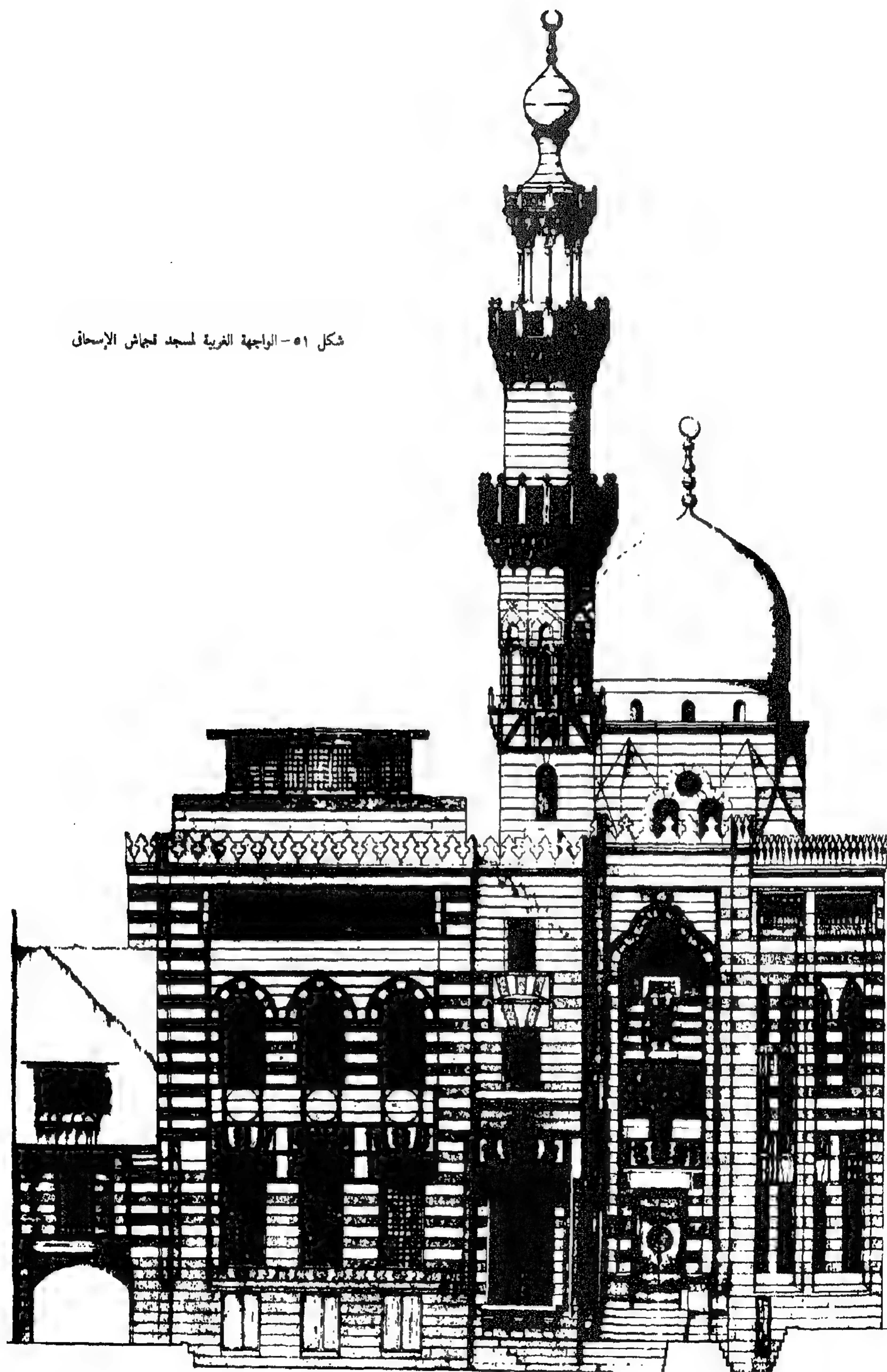
قطاع رأسى يمر بإيوان القبلة ، ويبين البائكتين على جانبيه لتوسيع مساحته . ويسترعى الانتباه زخارف قبة الضريح من الداخل في كل من نسبها وطريقة تصميمها



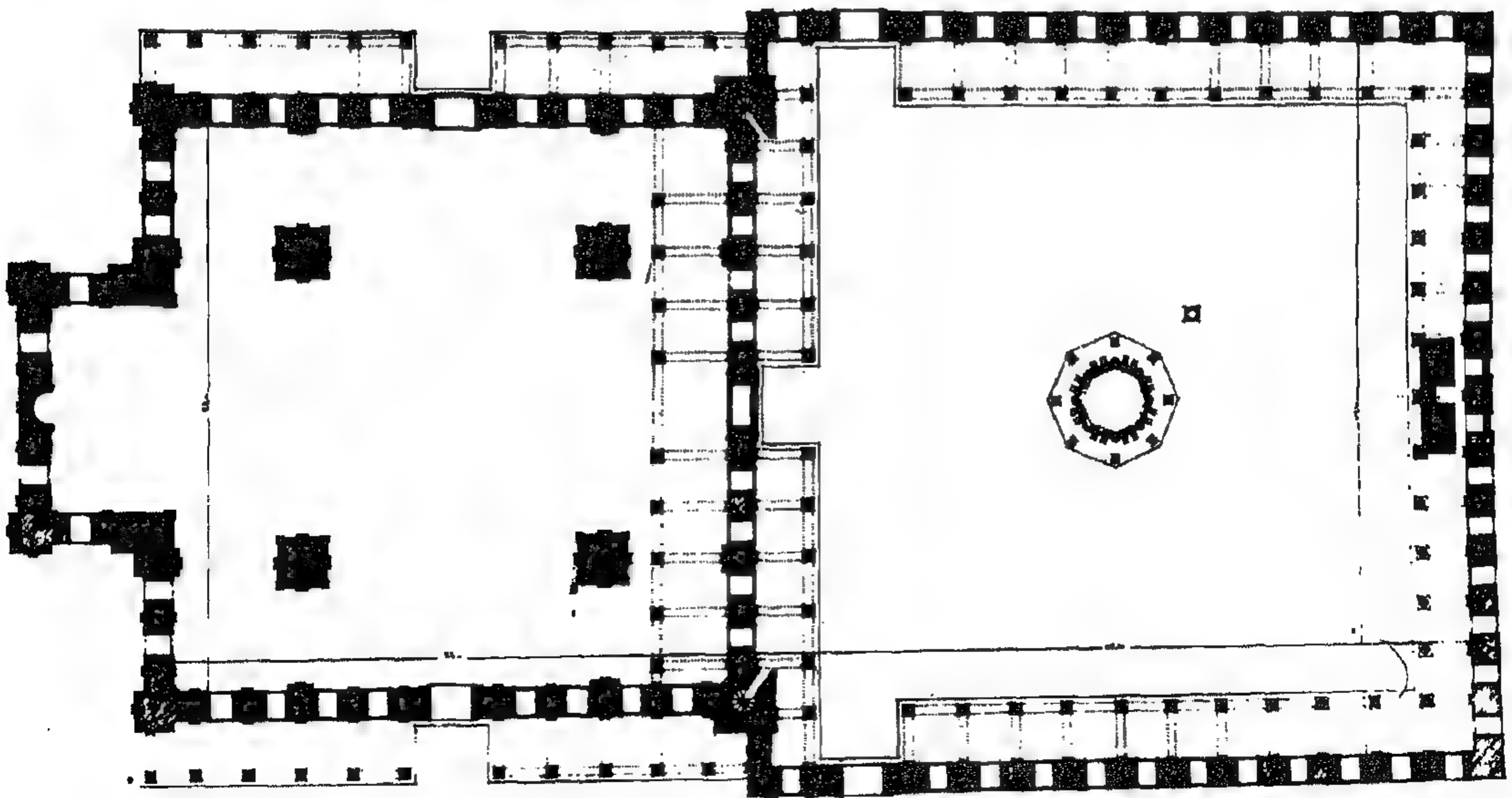
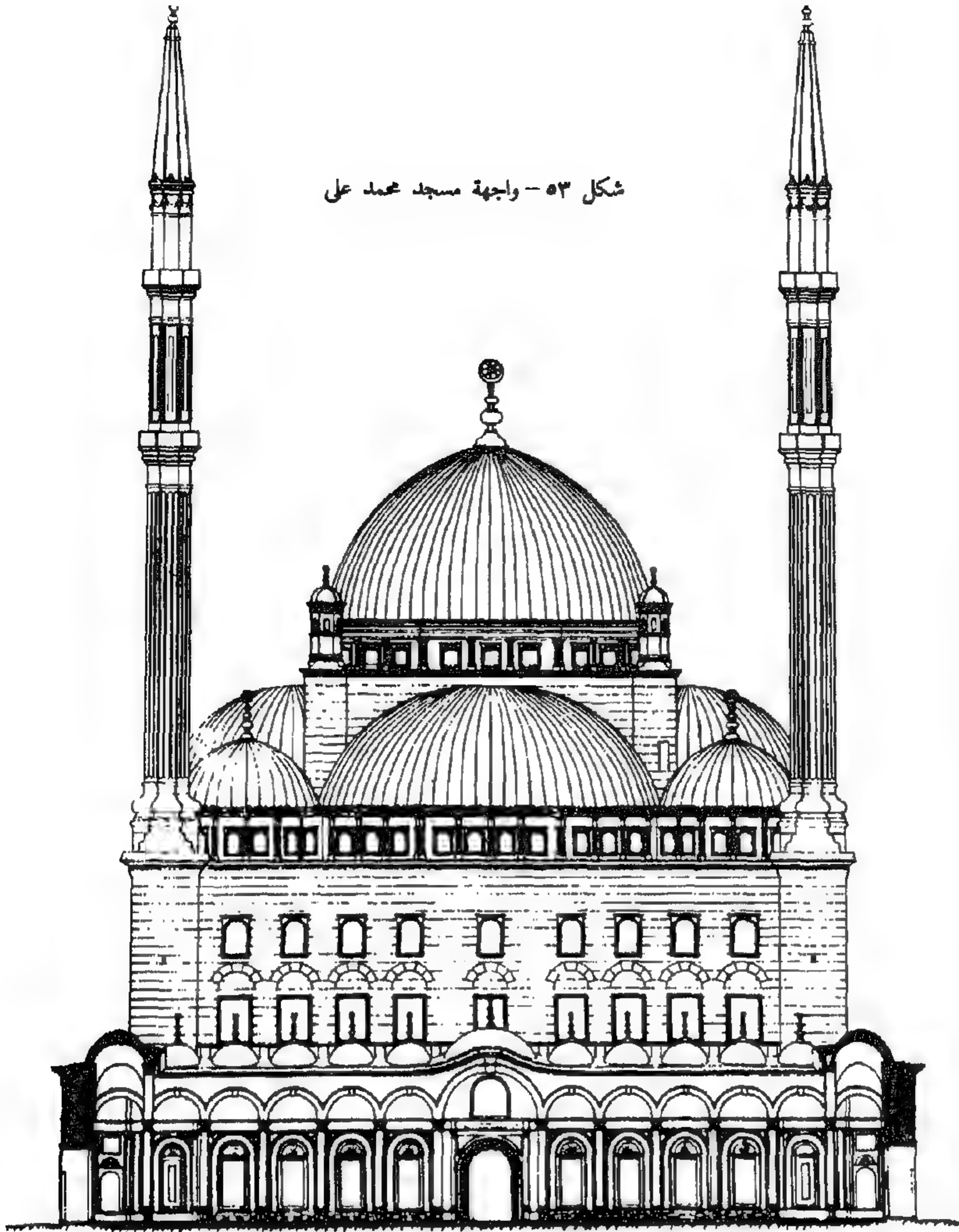
شكل ٥٠ - مسقط أفق لمسجد قجاش الإسماعلي

عالج الممارى اختلاف اتجاه القبلة عن تخطيط الشارع عن طريق التلاعب بسمك الجدران حتى تتفق مع تزييع داخل المسجد محترما اتجاه القبلة على الرغم من التعقيد الشديد في الإنشاء

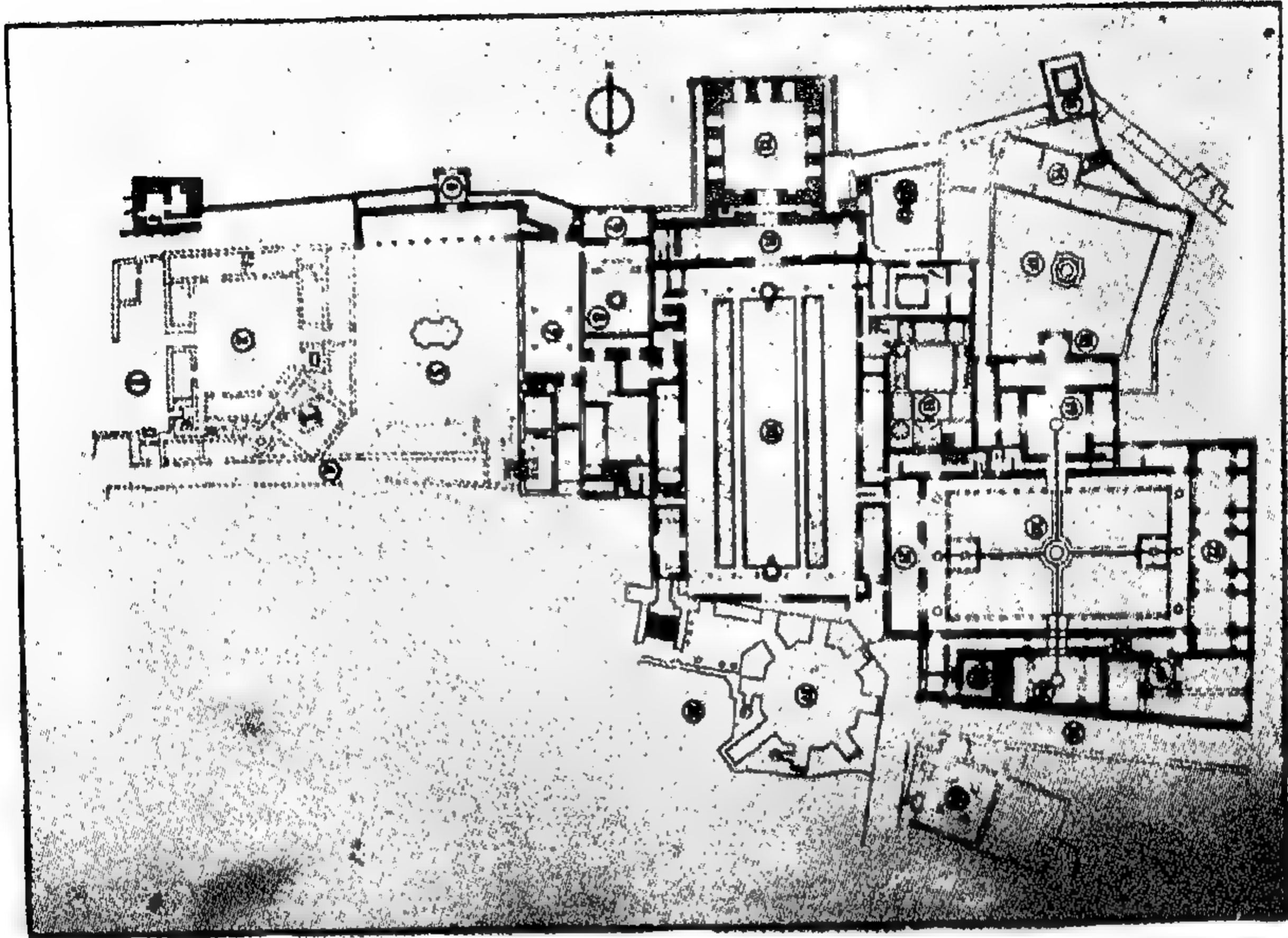
شكل ٥١ - الواجهة الغربية لمسجد قجاش الإسحافى



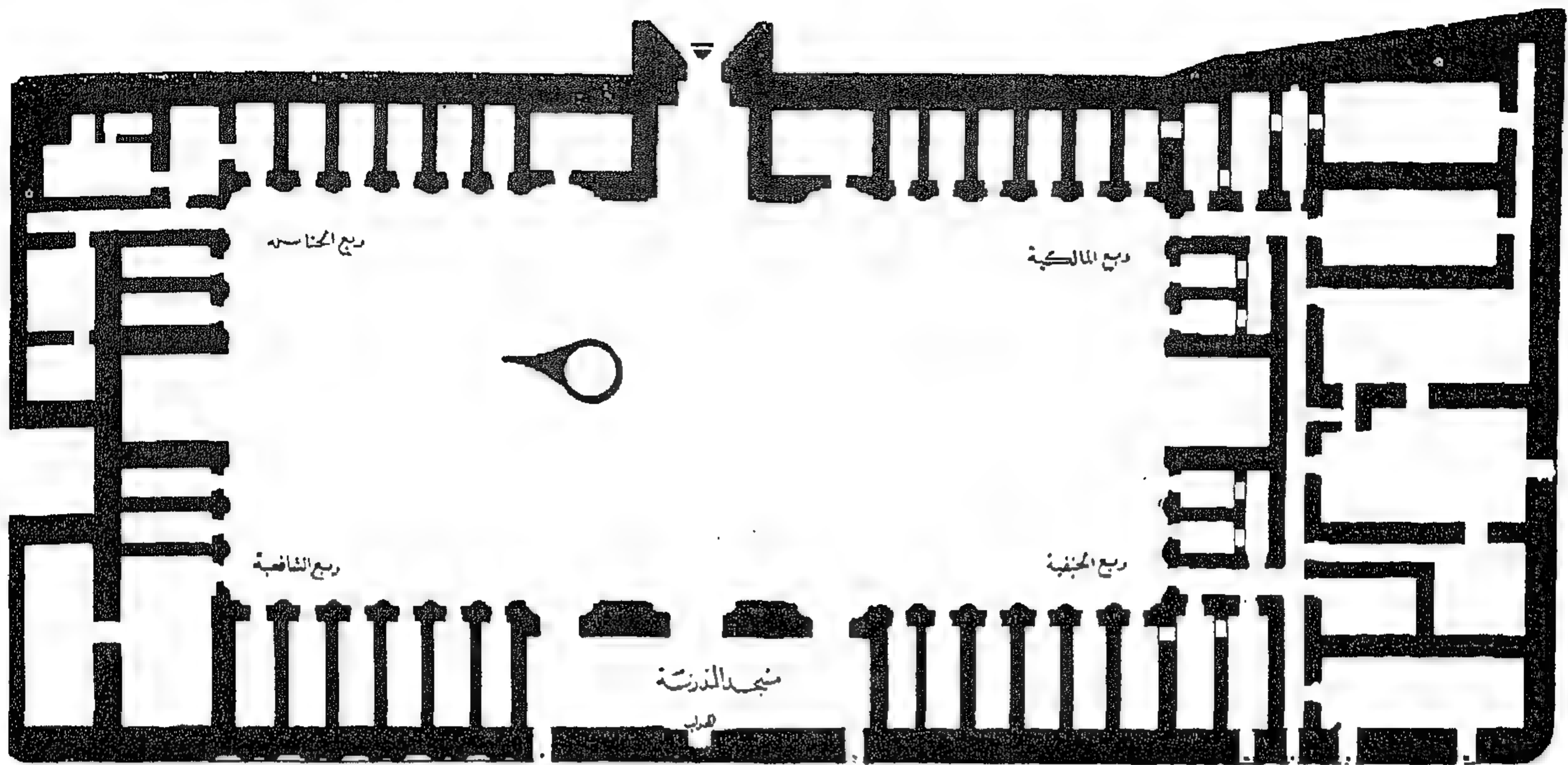
شكل ٥٣ - واجهة مسجد محمد علي



شكل ٥٤ - مسقط أفق لمسجد محمد علي بالقاهرة على الطراز العثماني

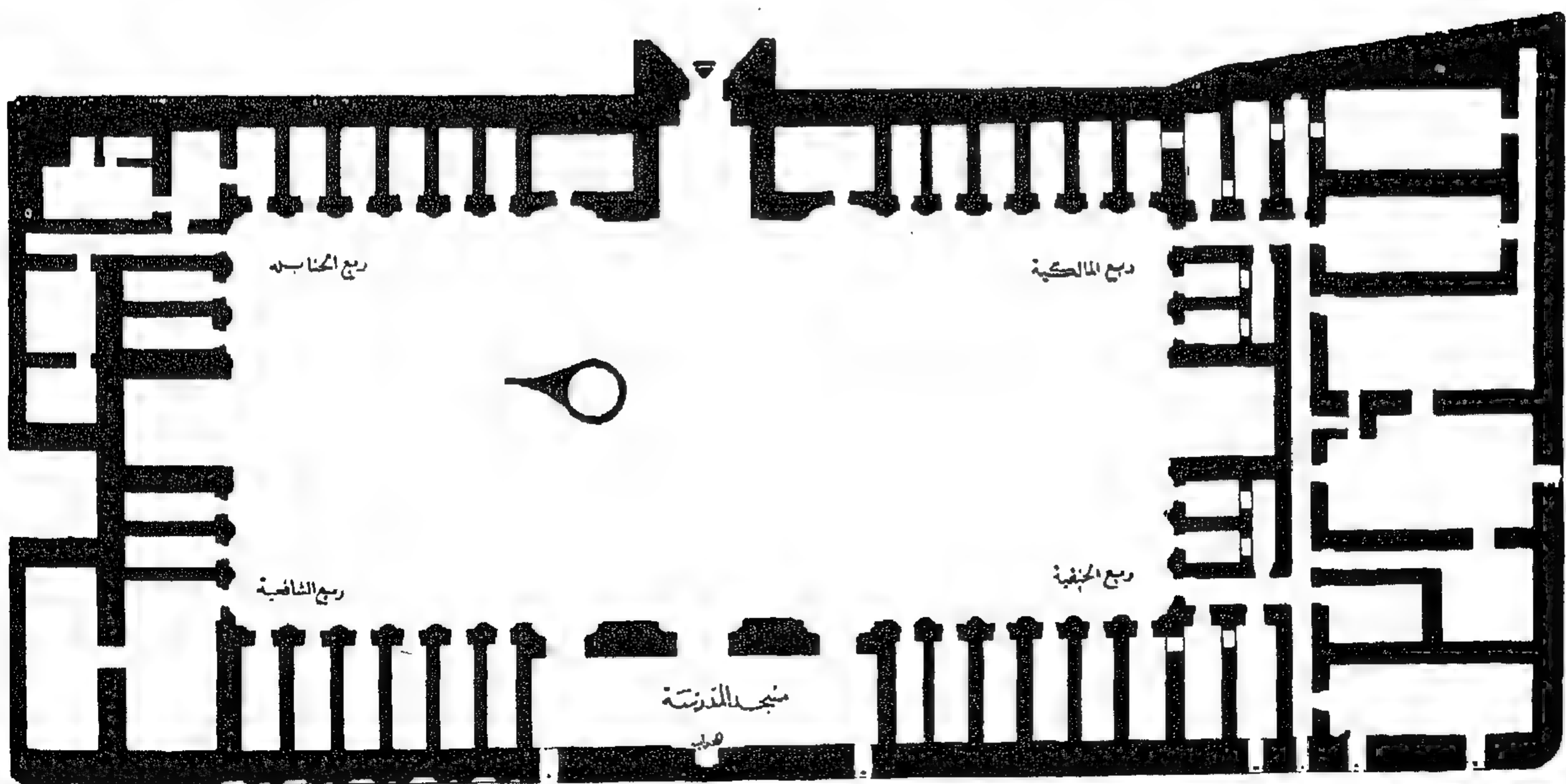


شكل ٥٤ - مسقط أفق لقصر الحمراء بفنّاطة

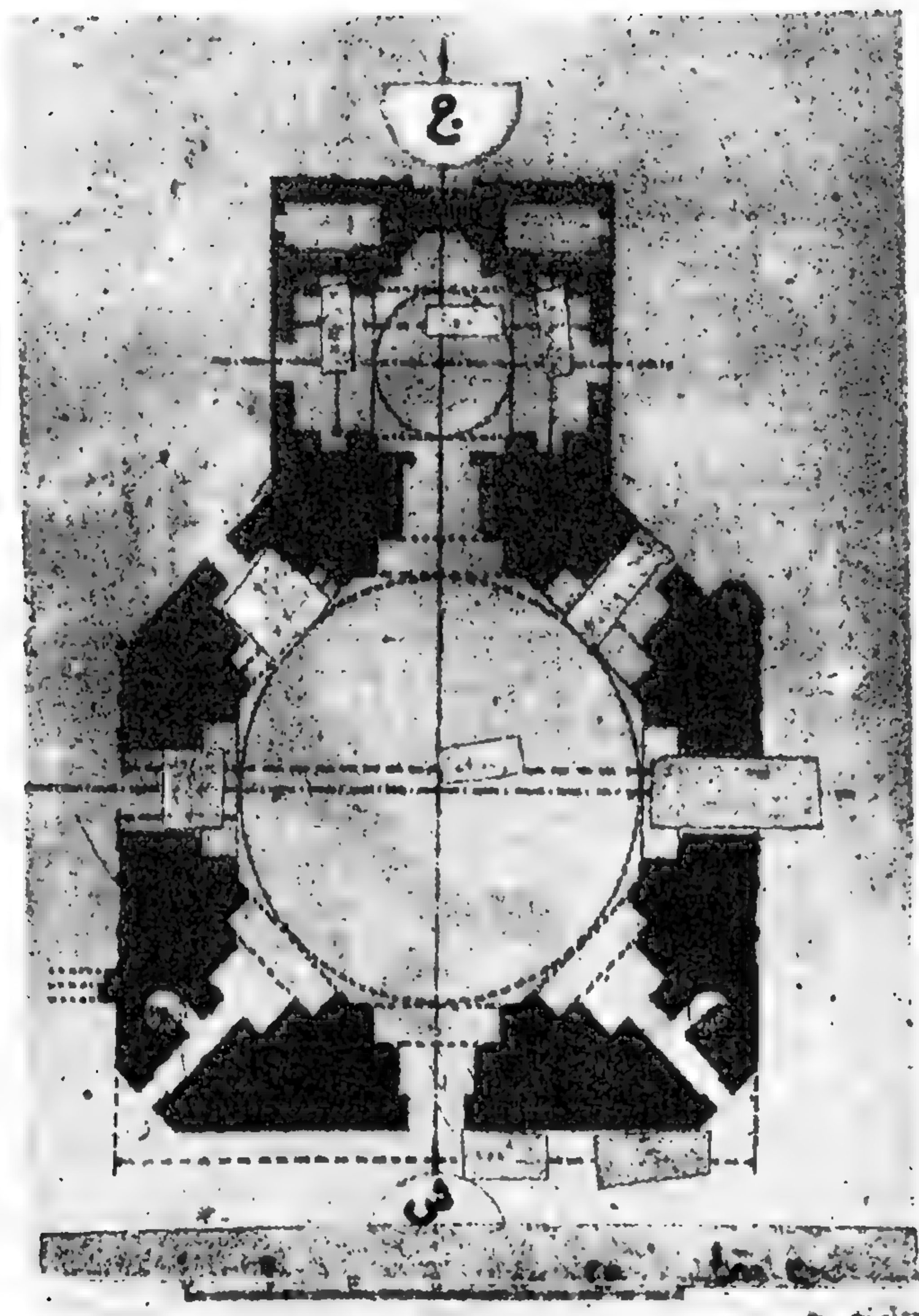


شكل ٥٥ - مسقط أفقي للطابق الأول من المدرسة المستنصرية . .
[بإذن من مديرية الآثار العامة بالعراق]

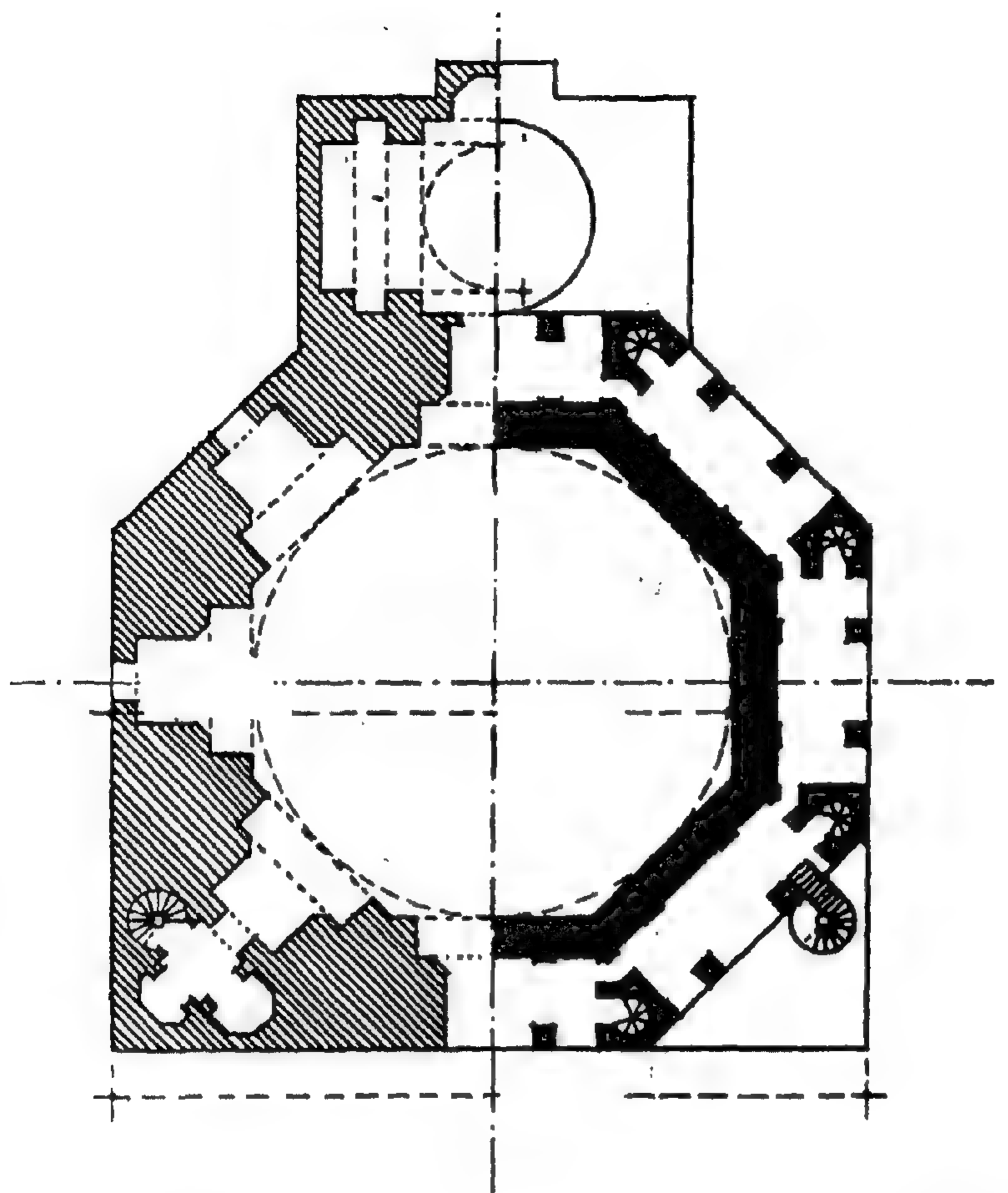
مدخل المدرسة



شكل ٥٦ - مسقط أفقي للطابق الثاني من المدرسة المستنصرية



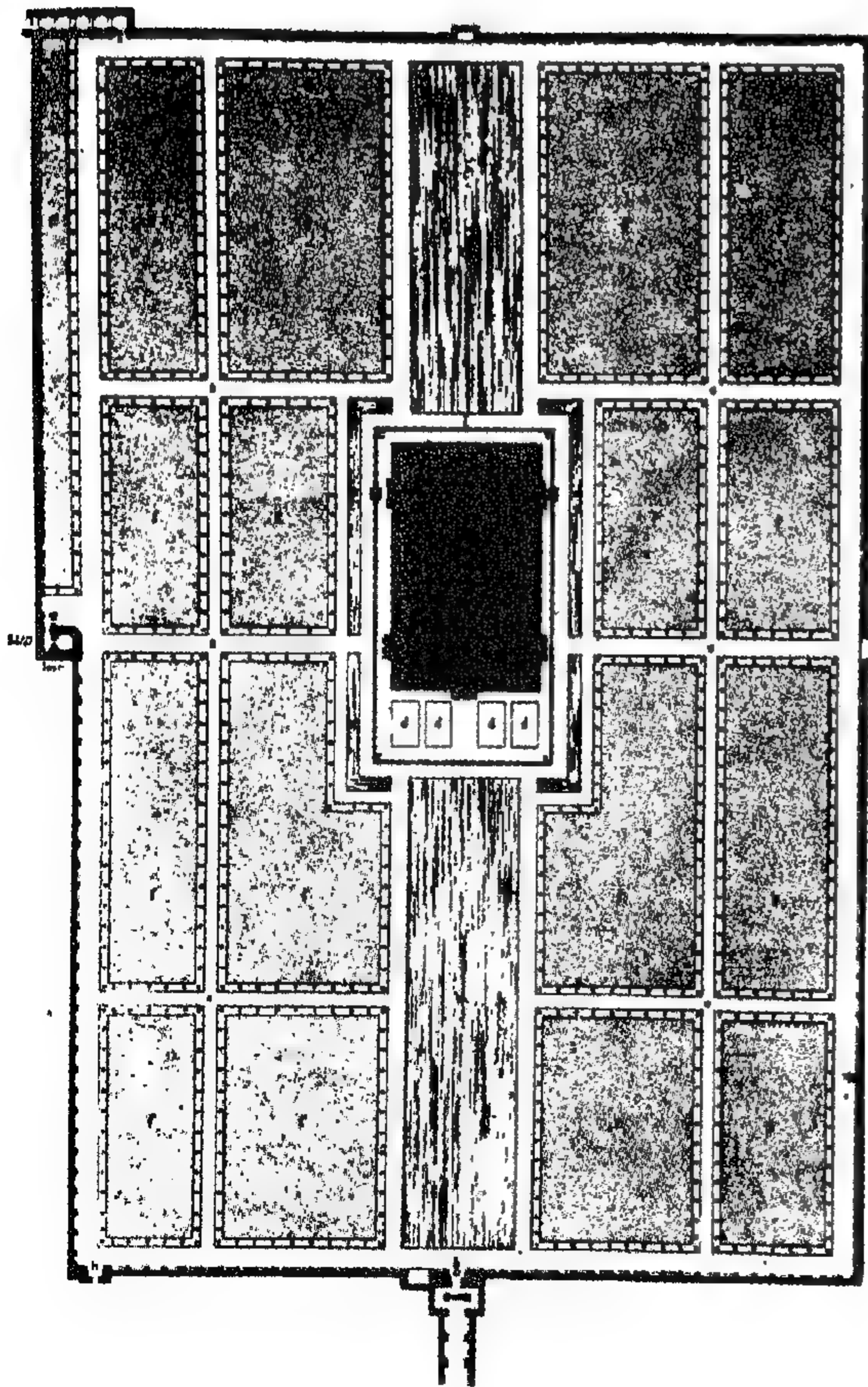
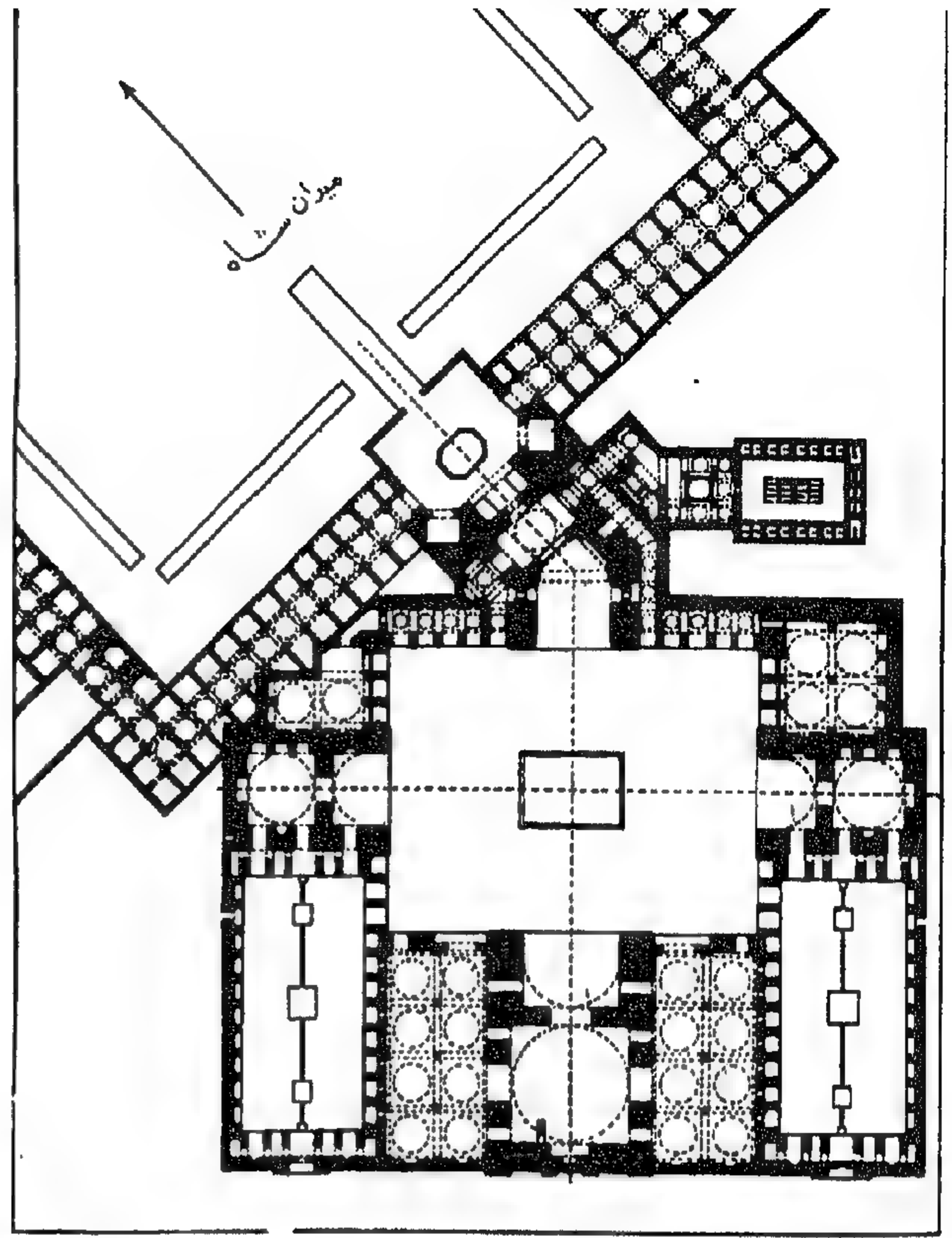
شكل ٥٧ - مسقط أفق لصريح أولجانبو بالسلطانية



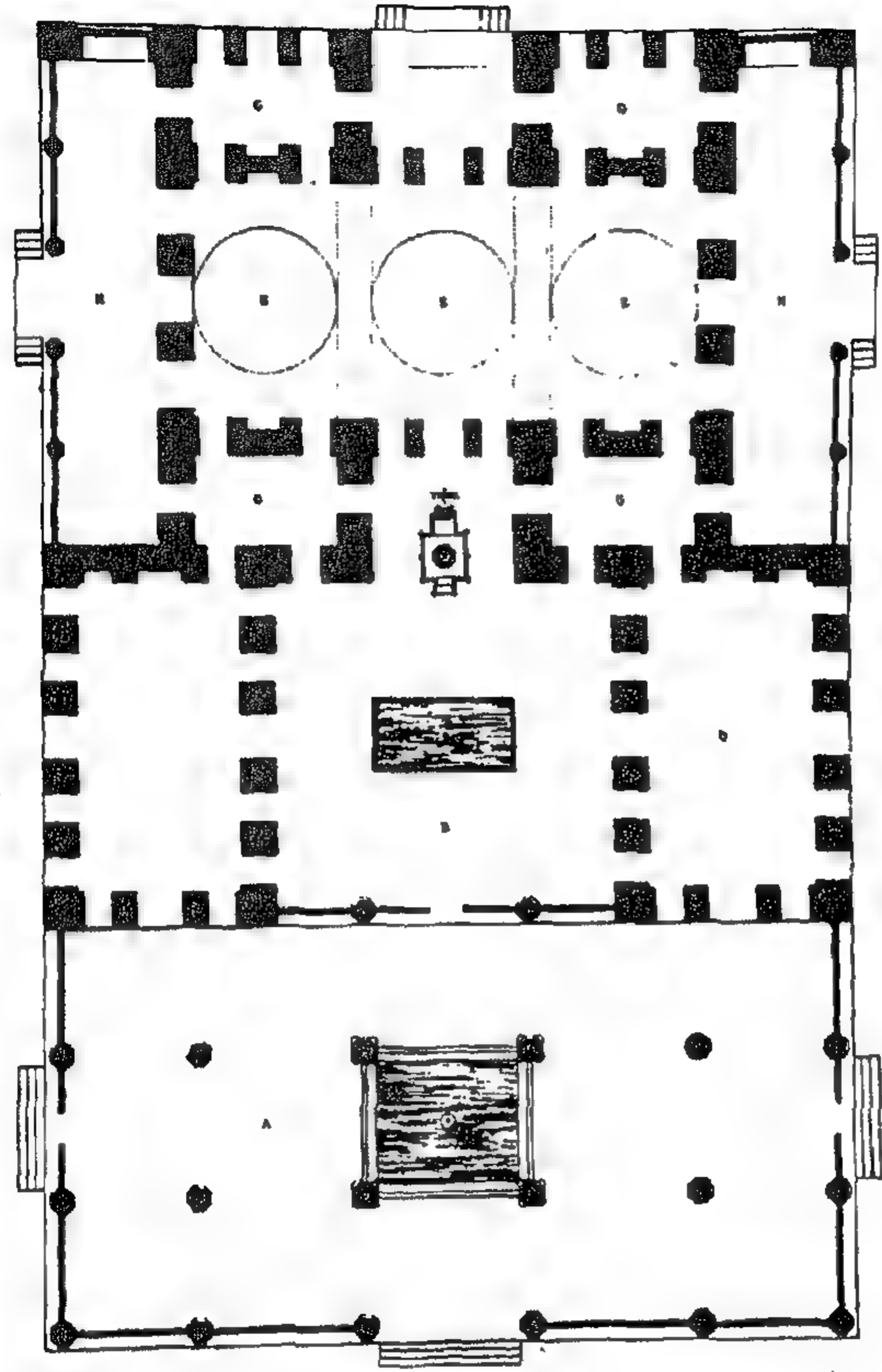
٥٠ متر

شكل ٥٨ - مقطع أفق لفرج أوجايتو بالسلطانية

شكل ٥٩ - أصفهان - مسقط أفقي لمسجد شاه عباس بميدان شاه

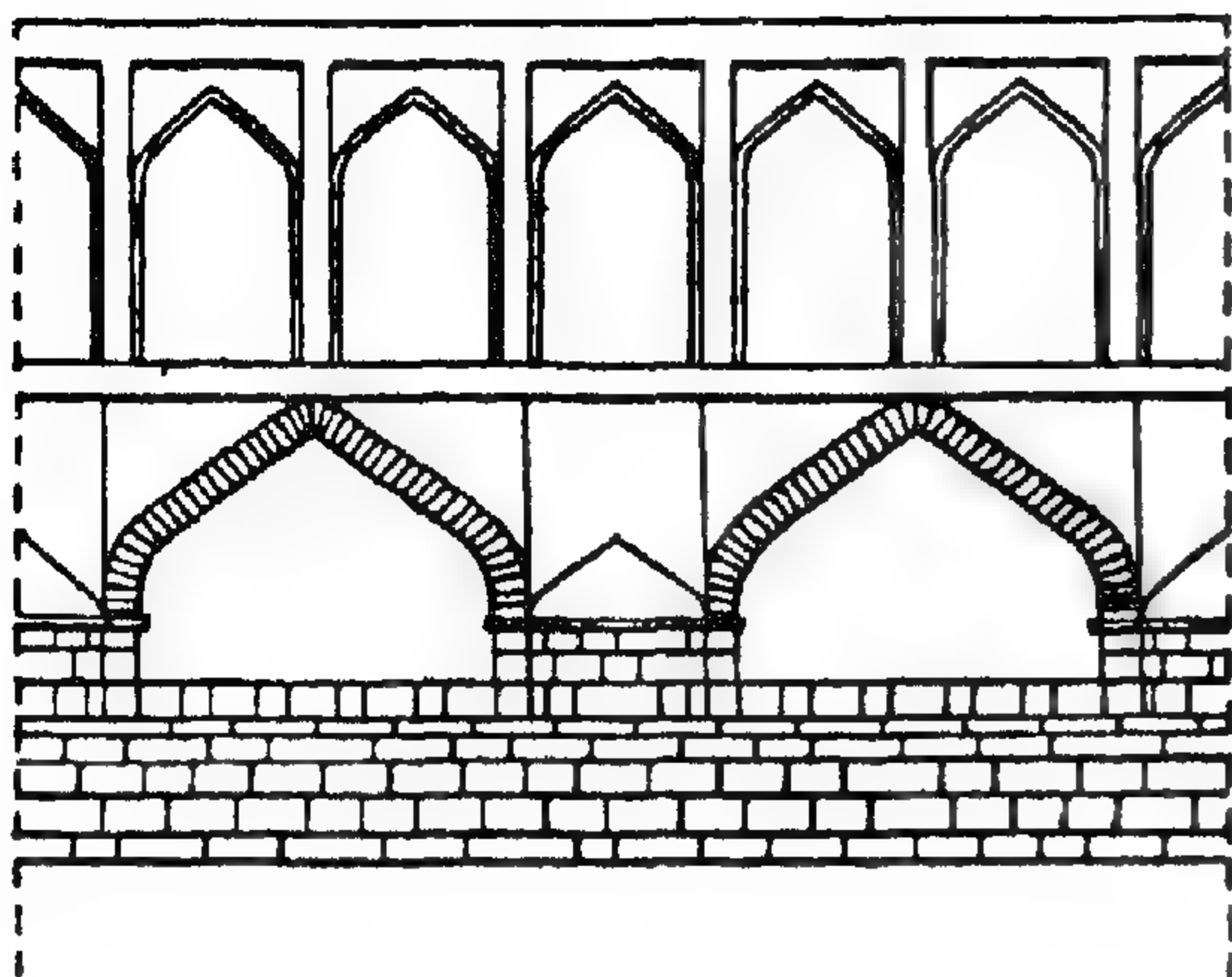


شكل ٦٠ - مسقط أفقي لقصر جهل ستون «الأعمدة الأربعون» ، أصفهان

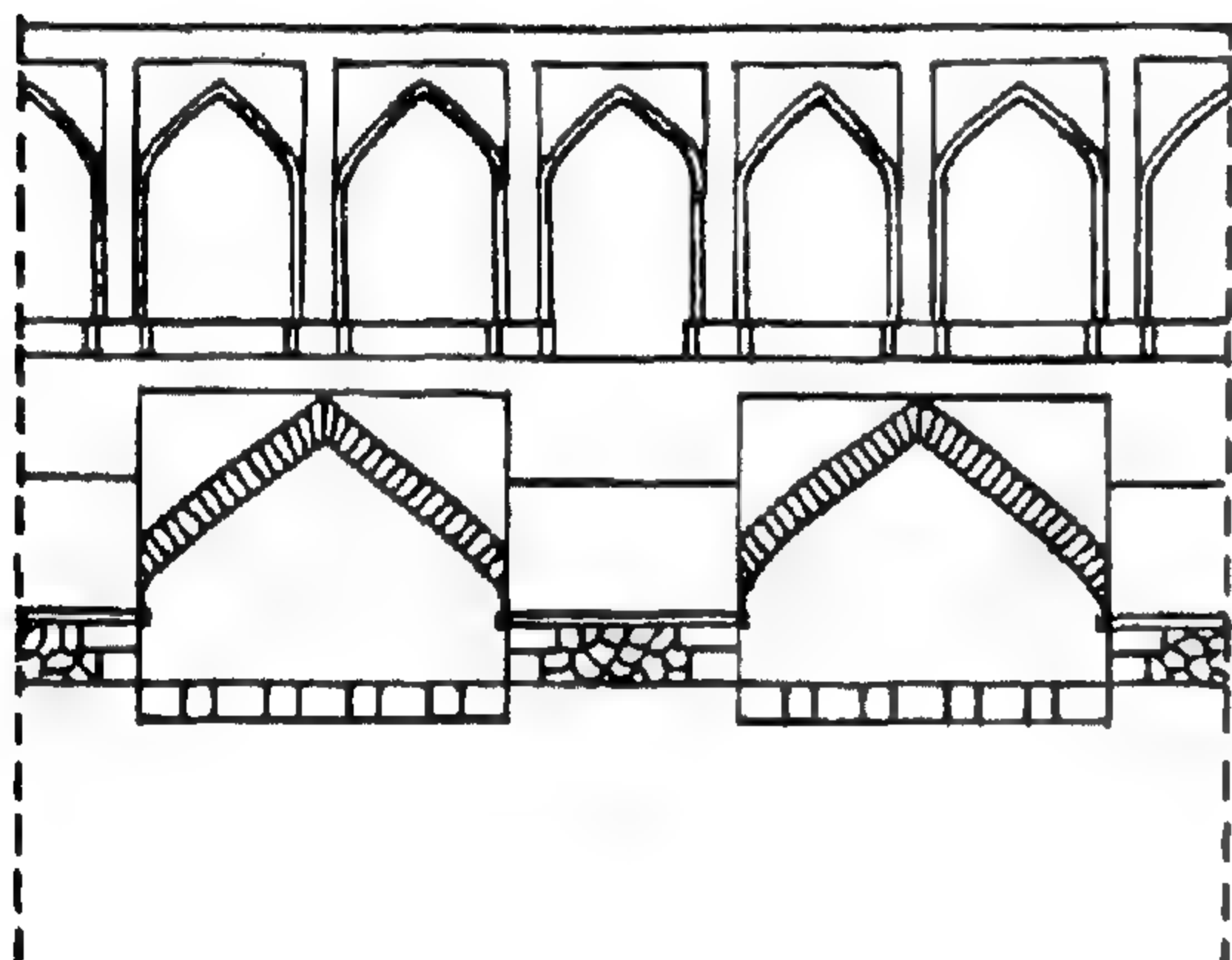


شكل ٦١ - مسقط أفقي لقصر جهل سينون « الأعمدة الأربعون » بأصفهان

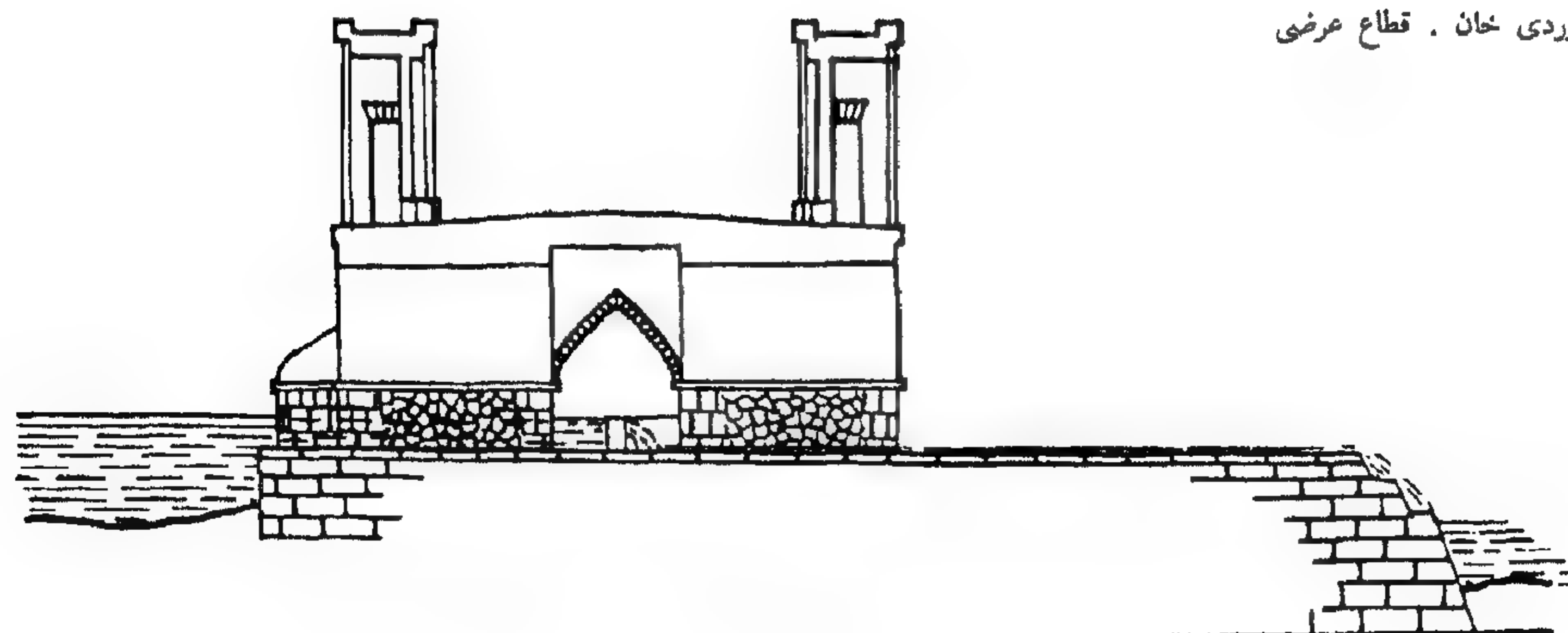
شكل ١٦٢- أصفهان: جسر الله وردى خان . قطاع طولى ، الجانب العلوى

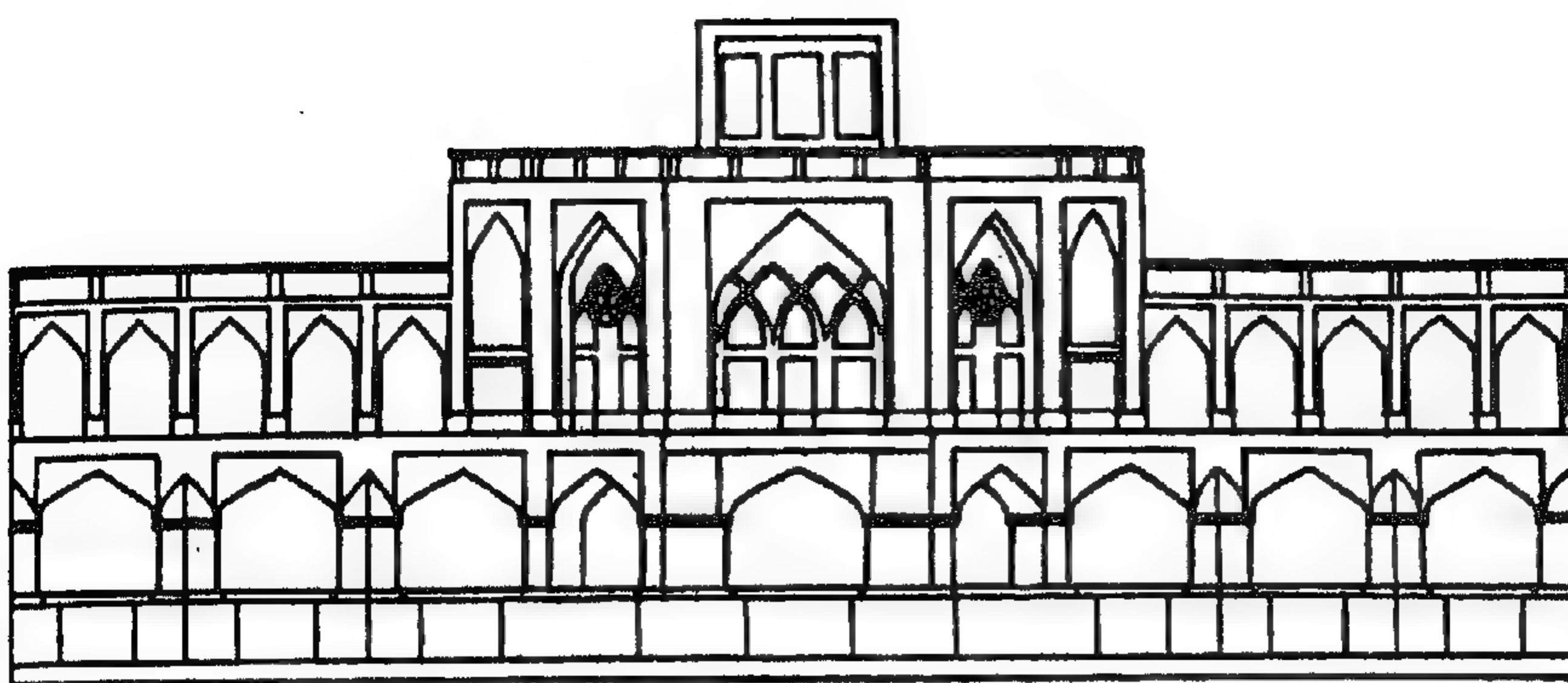


ب- أصفهان جسر الله وردى خان . قطاع طولى ، الجانب السفلى

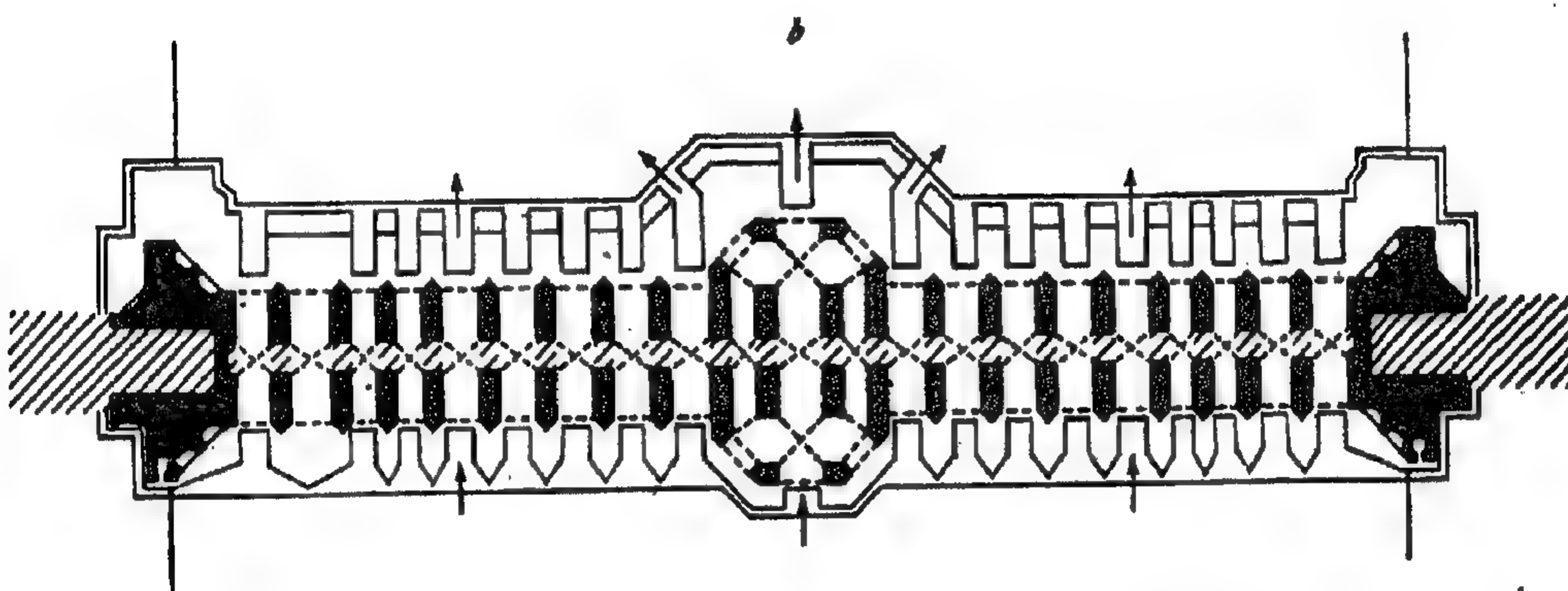


ج- أصفهان : جسر الله وردى خان . قطاع عرضى

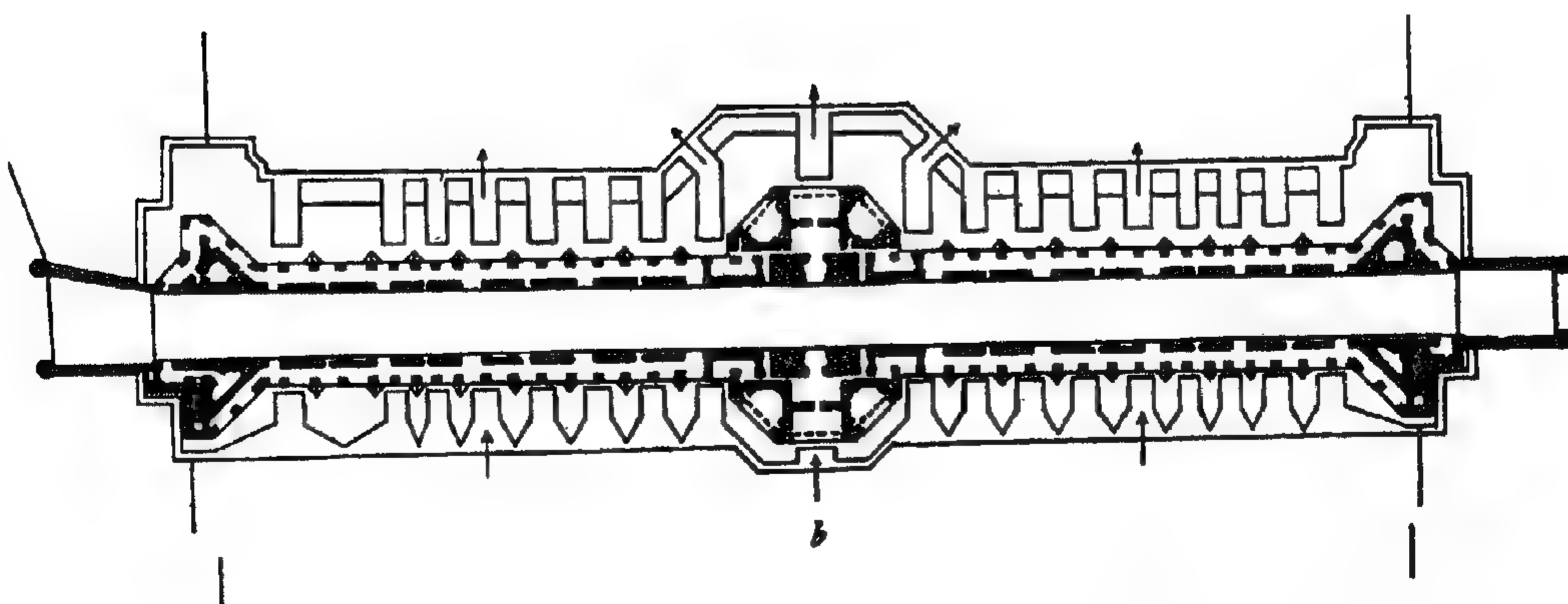




شكل ١٦٣- أصفهان : جسر خواجو قطاع طولی

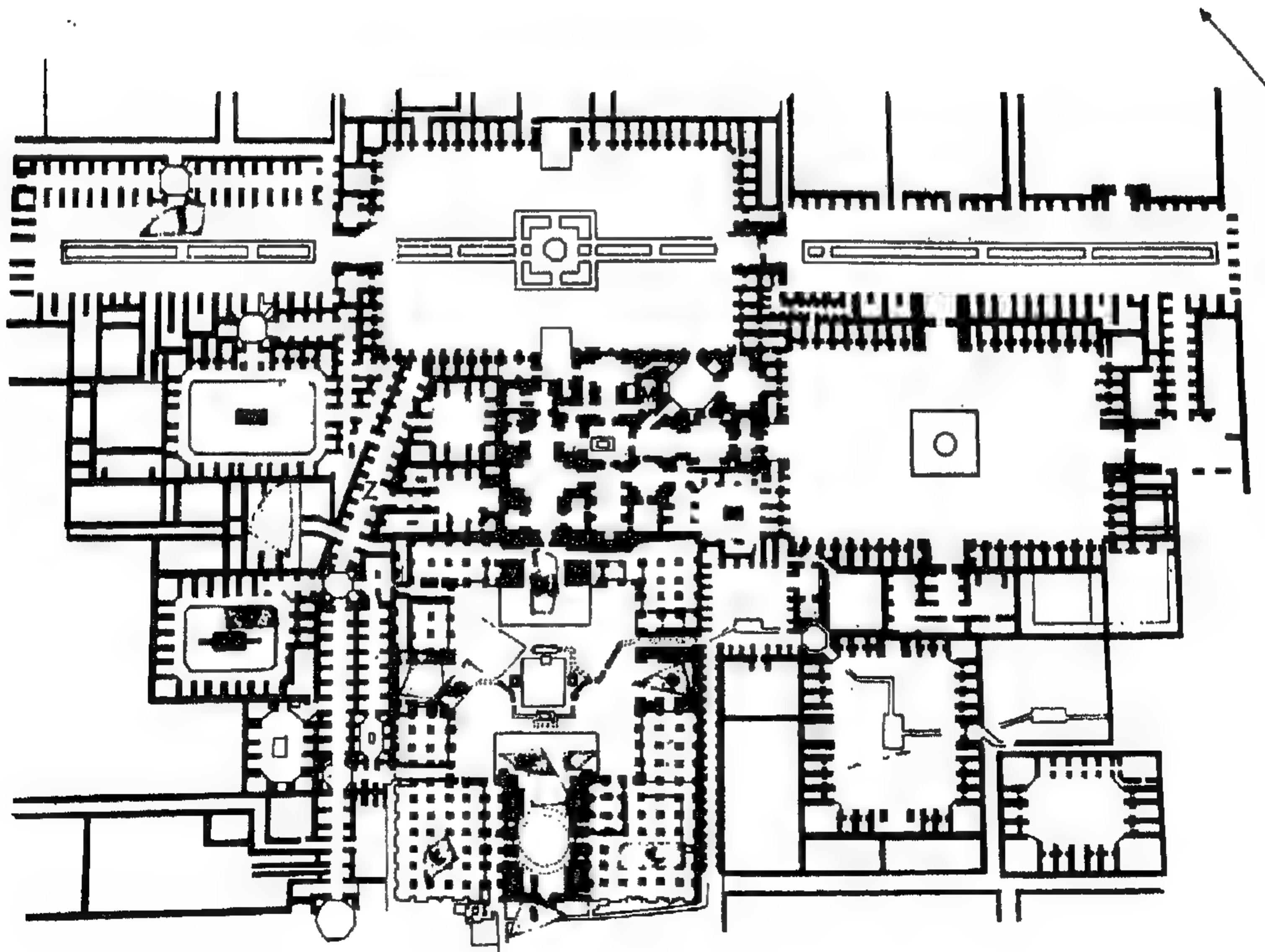
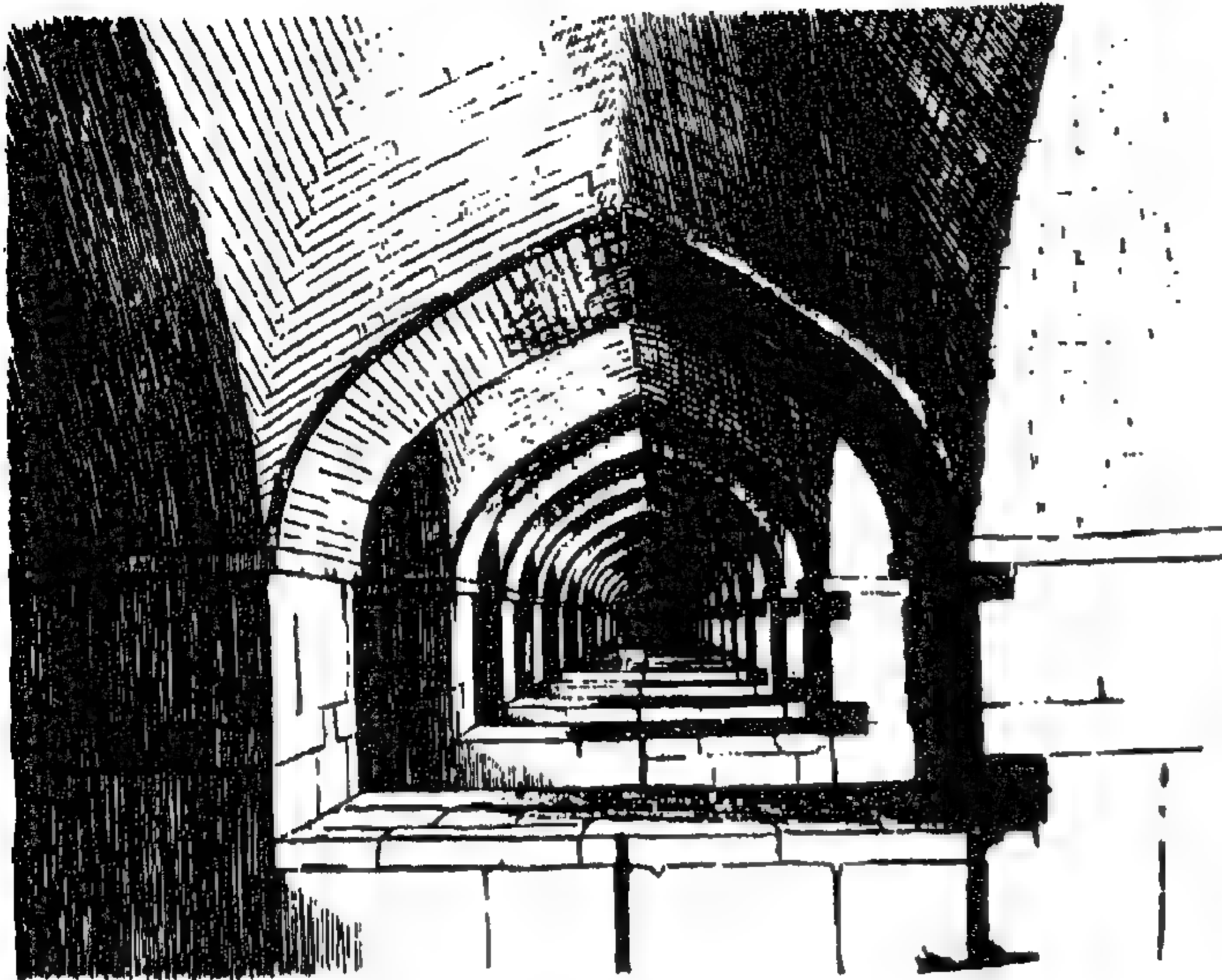


ب - أصفهان: جسر خواجو مسقط أفق للطابق العلوى ،

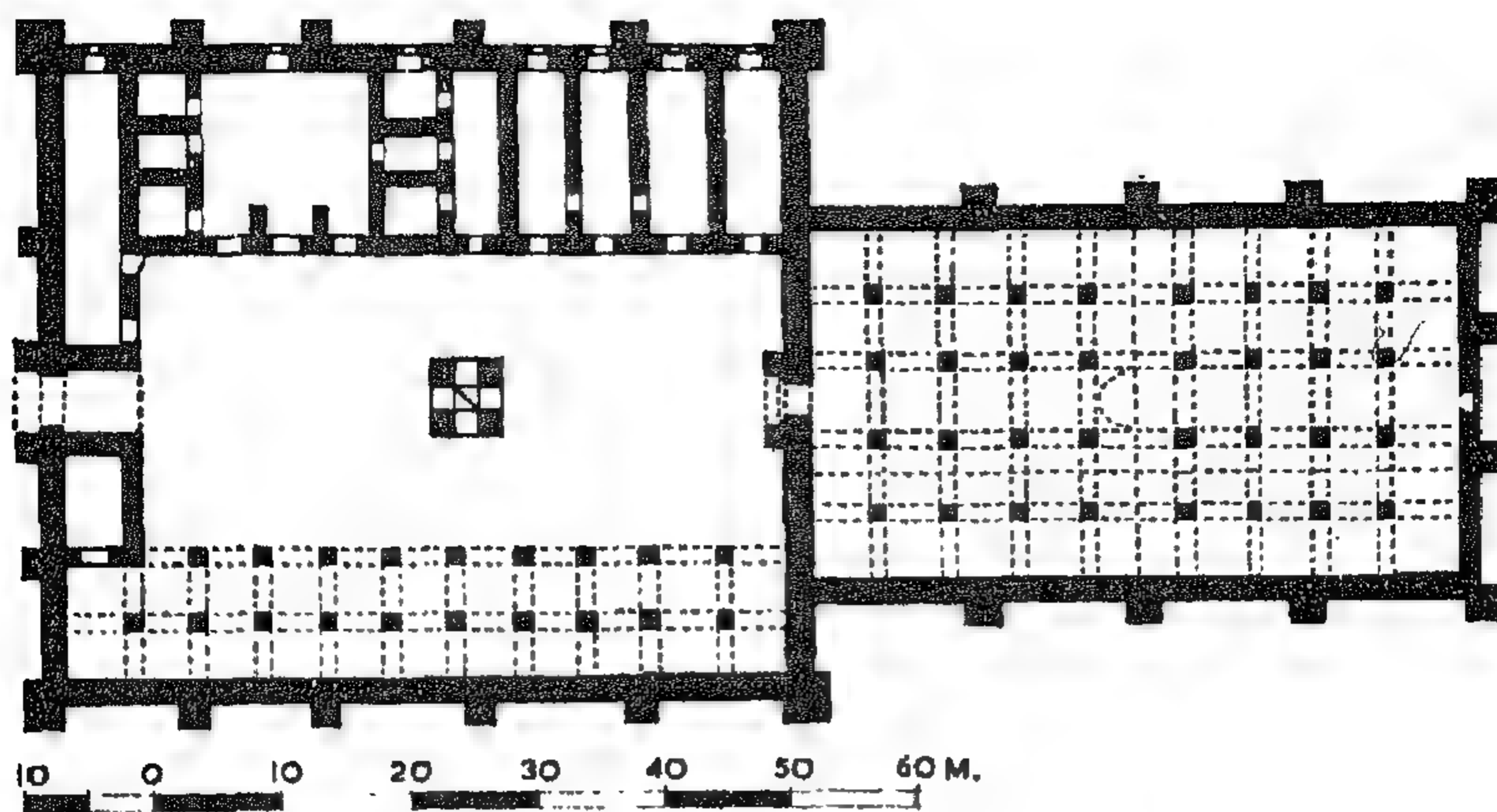


ج - أصفهان : جسر خواجو مسقط أفق للطابق السفلى

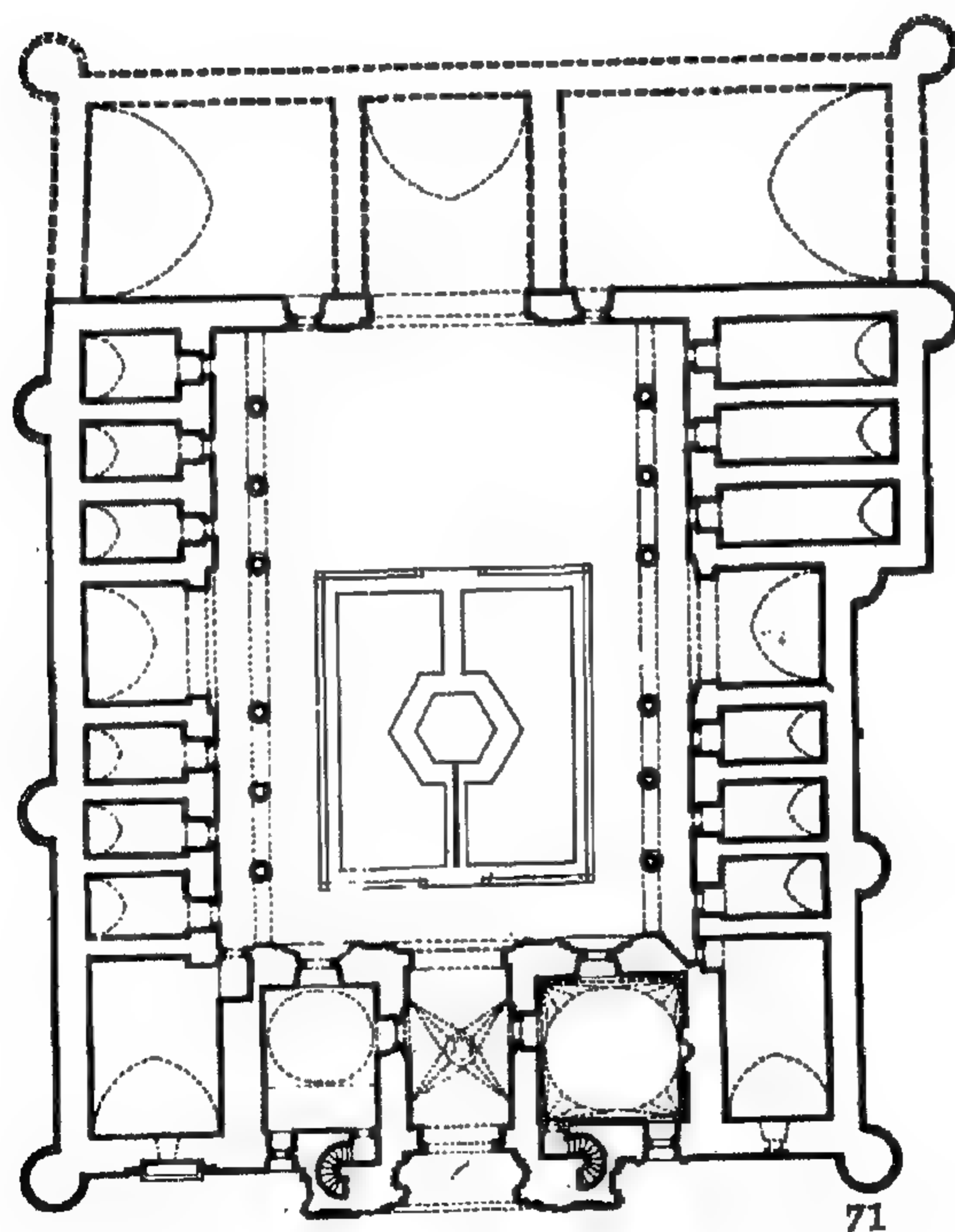
٦٤ - جسر خواجو. الأتية السفلى



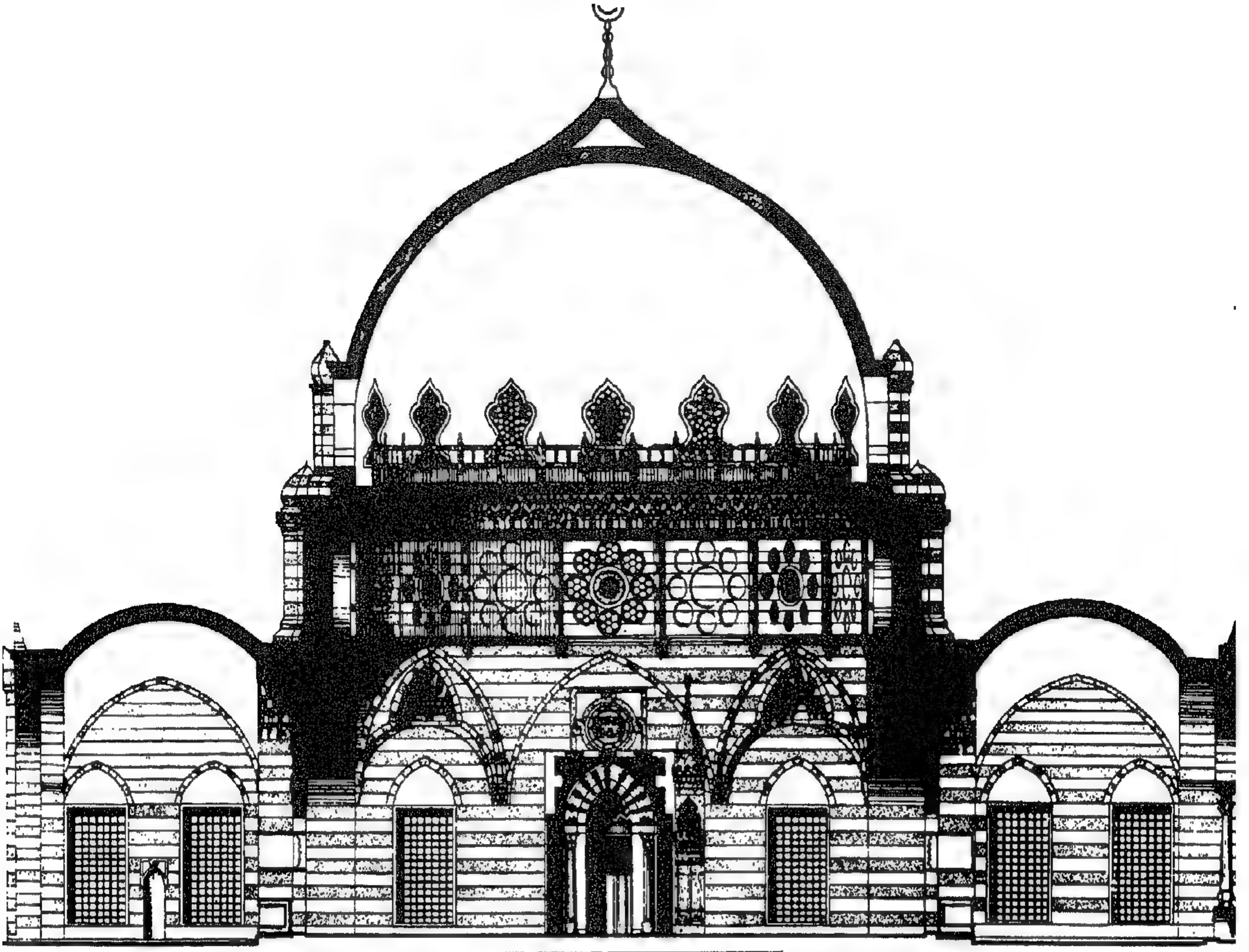
شكل ٦٥ - مشهد ضريح الإمام الرضا. مسقط أفق



شكل ٦٦ - مسقط أفقي لسلطان خان على طريق قونية - آق سراي

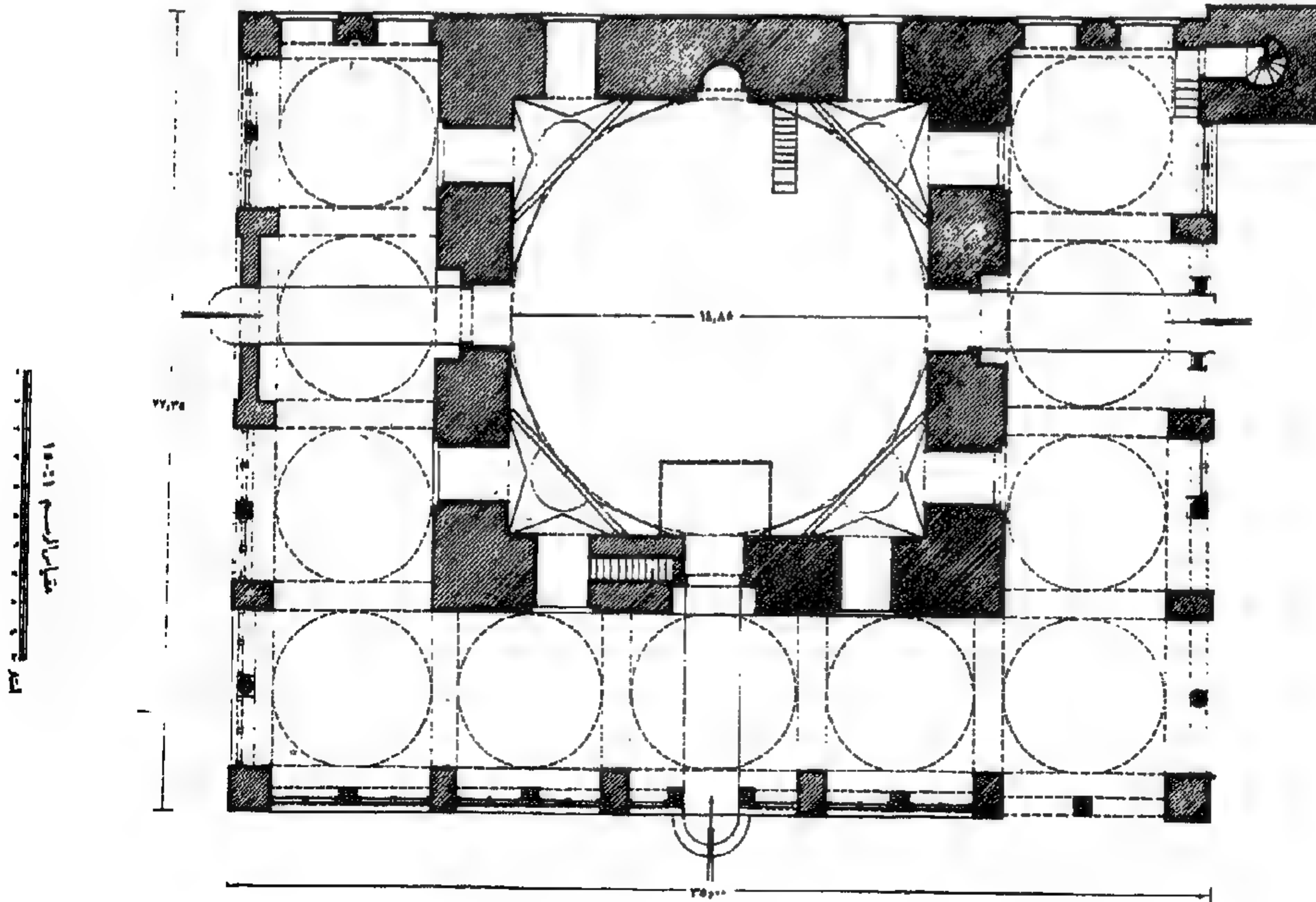


شكل ٦٧ - مسقط أفقي للمدرسة جوك بسيفاس



شكل ٦٩ - قطاع رأسى لمسجد ستان

على الرغم من طرازه العثماني إلا أن منطقة الانتقال جاءت في عناصر معقودة شأن الطراز المملوكي والساساني وليس في عناصر متدلية كما هو المألوف في المساجد العثمانية التي احتذت النهج البيزنطي



شكل ٦٨ - مسقط أفق لمسجد ستان باشا

لكي تتحمل الجدران القبة لجأ الممارى إلى جعل الجدران سمكة بدرجة كبيرة وإن جاءت في منتهى البساطة

ثبت الهوامش :

١٣ - GASTON WIET : Les mosquées du Caire. librairie

Hachette. p. 11.

١٤ - يقصد المعتمد على الخط المستقيم .

١٥ - les Compagnons.

١٦ - HASSAN FATHY: Mosque Architecture.

Paper presented to the Corps of Engineers, U.S. Army 1977.

١٧ - فريد شافعى : العمارة العربية في مصر الإسلامية . عصر

الولاة صحيفة ٢١٤ .

١٨ - إذا لم تتوفر الأخشاب أو كميرات الحديد لاستخدامها

كأعتاب للفتحات يستعاض عن ذلك ببناء « عقد » دائرى أو مدبب أو قطعى أو قطعى مكافئ أو خموس . وإذا كان سمك العقد يساوى سمك الحائط تماماً ، فنحن إذا شيدنا عدة عقود متلاصقة فوق جدارين متوازيين نحصل على قبو أسطوانى ، ويصبح القبو في هذه الحالة سقفاً للفراغ الواقع بين الجدارين المتوازيين .

١٩ - هو نوع من الزخارف الهندسية اصطلاح على تسميته بالأطباق النجمية ، يتكون من عناصر هندسية منتظمة سواء كانت أشكالاً مضلعة أو دوائر متشابكة .

٢٠ - GASTON WIET : p. 19.

٢١ - أقارم نه شاهناه بنا بر مؤظم كالا .

٢٢ - GASTON WIET : Les Mosquées du Caire. Librairie Hachene. p. 23.

٢٣ - UNITY

٢٤ - باستثناء مباني شمال سوريا حيث استقرت التقاليد المعمارية الموروثة عن العصور السابقة .

٢٥ - CRESWELL: Early Muslim Architecture. Chapter I.

٢٦ - فريد شافعى : العمارة العربية في مصر الإسلامية عصر

الولاة صحيفة ٥٠ .

٢٧ - Cruciform.

٢٨ - بنى مسجد على شاه في تبريز في عهد أبى سعيد أحد سلاطين الإيلخانات ١٣١٦ - ١٣٣٥ ، وكان يعد أعظم بناء في إيران قبل العصر التيمورى .

٢٩ - PANOFISKY : Gothic Architecture and Scholasticism.

١ - حسن فتحى : العمارة العربية بالشرق الأوسط . محاضرة

بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٨٧١ .

٢ - ترجع الناحية المعمارية إلى التعبير الفنى ، وترجع الناحية

الإنشائية إلى التقنية وهى مجردة خالية من التعبير ، ولا تتخذ صفة التعبير إلا عندما تستخدمها المعمارى وسيلة للتعبير .

٣ - هذه الظاهرة شبيهة في التصوير الصينى لزهرة البرقوق ، إذ يتكون كأس هذه الزهرة عندما تكون برعماً من قسمين يعدّهما الصينيون رمزاً للشائبة أو لانفصال الأرض عن السماء . وما إن تتفتح زهرة البرقوق حتى يصبح للكأس ثلاثة أقسام يعدونها زمز استكمال الثلاث : الأرض والسماء والإنسان ، أى اتصال الأرض بالسماء بتفتح الزهرة وإرسال عبرها في الهواء ، وخلق الإنسان لكى يشاهد المعجزة مدركاً قدرة الخالق وإبداعه في خلقه .

٤ - فريد شافعى : العمارة العربية في مصر الإسلامية . عصر

الولاة . صحيفة ١٨٣ ، ٢١٤ .

٥ - أنظر المجلد الأول من كتاب تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » [الفن المصرى] لكاتب هذه السطور ص ٤٧٨ لوحة ٢٩٠ ، ب . دار المعارف ١٩٧١ .

٦ - Pendentives

٧ - Squinches

٨ - Inscribed circle وهى الدائرة المرسومة حول مربع ،

ونصف قطرها هو نصف قطر المربع .

٩ - Circumscribed Circle وهى الدائرة المرسومة داخل

مربع ، ونصف قطرها هو نصف ضلع المربع .

١٠ - أنطوان دى سانت إكسوبرى (١٩٠٠ - ١٩٤٤) .

طيار ومؤلف . أحد رواد الطيران عبر الصحارى والمحيطات ، وألف وقتذاك كتابى (يريد الجنوب) و (طيران الليل) واشترك في الحرب العالمية الثانية . طياراً غير أنه فقد في أثناء إحدى رحلات الاستكشاف . ومن أهم مؤلفاته « الأمير الصغير » ثم « القلعة » الذى نشر بعد وفاته ، وهو عبارة عن تأملات في الصحراء تعد إنجيلاً حديثاً للإنسانية .

١١ - Hierarchy

١٢ - ميكروكوزم .

٣٠ - القيسارية هي منشأة تجارية بها شوارع ضيقة لنوع معين من التجارة ، ولها مثيل في الوقت الحاضر في قصبة رضوان قرب مسجد الصالح طلائع عند باب زويلة .

٣١ - OLEG GRABAR : Cities and Citizens - «World of Islam» Thames and Hudson. London 1976, P. 99.

٣٢ - Conscious Planning.

٣٣ - قد يقال أيضا أن شوارع المدن الأوروبية خلال العصور الوسطى كانت تصف بهذا التعرج والضيق . ومردّ هذا ، نفس العوامل الجوية في البلاد الباردة التي تؤدي إلى النتيجة عينها ، لأن سرعة الهواء في المدينة تقل عنها في المساحات المكشوفة ، ومن ثم وُقت هذه الطرق الضيقة المتعرجة السكان لفتح الرياح الباردة ، كما يَسَّرت لهم دواعي الأمن . ولم تكن المدينة تبني دفعة واحدة طبقاً لمخطط مسبق بل كانت تنمو باضطراد من الداخل .

٣٤ - Closed Vista.

٣٥ - Focal Point.

٣٦ - HASSAN FATHY : Constancy, Transposition and Change in City design for the Arab City of the Future. Princeton University Press.

٣٧ - أنشئت وكالة الغورى عام ١٥٠٦ م .

٣٨ - MONNERET DE VILLARD : Introduzione All Archeologia Islamica, Venice, 1966.

٣٩ - إذا كانت قد استخدمت كتقلاع فعلا في العصور المتأخرة فإن ذلك كان وظيفة عارضة .

٤٠ - إذ كان يوفر المبيت والطعام ويقدم خدمات تعين المسافر كتغيير جواده واستبدال حامل البريد بغيرهم .

٤١ - الطراز هو نقش في خرطوشة فوق باب الجامع أو على جانبيه .

والجامعة مساحة منقوشة بيضاوية أو مستديرة في وسط النقوش الإسلامية سواء كانت نقوش معمارية أم على السجاد أم جلدة كتاب .

٤٢ - استخدم الفاطميون فيما بعد الحجر بدلا من الآجر في مبانيهم .

٤٣ - HAMILTON : Khirbat Mafjar. Oxford. 1958

٤٤ أ - أنظر «مدينة دمشق» لعبد القادر الریحاني . دمشق ١٩٦٩ صحيفة ٥٦ و ٥٧ .

٤٤ ب - أنظر «التصوير الإسلامى الدينى والعربى» . الجزء

الخامس من موسوعة تاريخ الفن . لكاتب هذه السطور . ص ٢٦٨ إلى ٢٨٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨ .

٤٥ - مثل حمامات قصر الإمبراطور الرومانى ديوقليسيان في «بياترا أرميرينا» بجزيرة صقلية .

٤٦ - يعتقد كريزويل أن القصر قد شيد في مستهل العصر العباسى عام ٧٧٥ - ٧٧٦ م بواسطة عيسى بن موسى ابن أخ السفاح والمنصور وولى عهد الأخير في الخلافة حين ولى الكوفة من قبل المنصور . وبعد أن ضاق ذرعاً بدسائس المنصور وتآمره انسحب من الحياة السياسية وآثر التفرغ لحياته الخاصة وإدارة ممتلكاته .

٤٧ - تفادى المعمارى بهذا الأسلوب الالتجاء إلى الارتفاع الشاهق والصفوط الجانبية الكبيرة التي يلجأ إليها المعمارى حين يستخدم قبرا واحدا - مثل طاق كسرى بطيسفون - أوقبة واحدة .

٤٨ - أنظر التفصيل في فصل عمارة المنازل وبيوت السكنى .

٤٩ - RICHARD ETTINGHAUSEN : Arab Painting, Albert Skira 1962.

٥٠ - أنظر «مدينة دمشق» لعبد القادر الریحاني . صحيفة ١٩٥ - ١٩٩ .

٥١ - HASSAN FATHY : The Arab House in the urban Setting. University of Essex. Carreras Arab lecture, 1970. London.

٥٢ أ - حسن فتحى : القاعة العربية في المنازل القاهرية . من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة مارس - أبريل ١٩٦٩ - ألفية القاهرة . وزارة الثقافة . مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ .

٥٢ ب - فريد شافعى : العمارة العربية في مصر الإسلامية . عصر الولاة صحيفة ١٨٤ .

٥٢ ب - «مدينة دمشق» لعبد القادر الریحاني . صحيفة ١٦٨ - ١٧٨ .

٥٣ - Hassan Fathy: MOSQUE Architecture

٥٤ - لم أعن كثيرا بالفرقة بين لفظى المسجد والجامع ، وإن كان الفارق بينهما يمكن كما هو شائع الآن في أن المسجد هو المكان المخصص للصلاة في حين يشمل لفظ الجامع البناء كله بملحقاته العديدة التي تشمل الصحن والميضأة وما إليها ، على أن الدكتور سعاد ماهر تشير في كتابها القيم «مساجد مصر وأولياؤها الصالحون» (ص ٣١) إلى أن الجامع هو المسجد الذى تؤدي فيه

- ٧١- نفس المرجع ص ١٣٢ .
- ٧٢- نفس المرجع ص ١٢٩ .
- ٧٣- ANDRE GODARD : Origine de la Madrasa, de la Mosquée et du Caravan Serail à quatre Iwans, Ars Islamica 15—16: 1—9.
- ٧٤- APTULLA Kuran : The Mosque in the early Ottoman Architecture p.73.
- ٧٥- سورة الحاقة الآية ١٧ .
- ٧٦- CHRISTEL KESSLER : The Carved Masonry Domes of Mediaval Cairo. A.U.C. Press, 1976.
- ٧٧- ERNST GRUBE : Islamic Architecture
- ٧٨- الكوميديا الإلهية لدانتي . النشيد ٢٧ (١٣٩-١٤٠).
- ٧٩- لم تكن مساحته تتجاوز ٢٥ × ١٥ متراً .
- ٨٠- يبلغ طول كل ضلع حوالي ١٢٠ متراً .
- ٨١- يبلغ طوله حوالي ٩٢ متراً .
- ٨٢- ترتفع قاعدتها حوالي ٥,٧٠ أمتار عن سطح الأرض . بعرض متوسطه ١,٨٠ متراً وارتفاع ٢,٣٠ متراً .
- ٨٣- تبلغ مساحة الصحن المسقوف ٧٣,٥ متراً عرضاً و ٣٦,٨٠ متراً عمقاً .
- ٨٤- يتراوح قطر العمود بين ٣٥ ، ٤٣ ستيماً .
- ٨٥- الهجاز : الممر . والمذادة : مكعب من البناء ارتفاعها نصف متر تقريباً .
- ٨٦- الطريقة : قطعة من الحجر على غرار القطع المستعملة في الأرصفة . والقرمة أو الطبلية : قطعة سمكية من الخشب .
- ٨٧- تمثل الإضافات التي تمت بعد العصر الفاطمي في :
• المدرسة الطبرسية وتقع على يمين الداخل ، وقد بناها الأمير علاء الدين طبرسي الخازنداري عام ١٣٠٩ م وجددها عبد الرحمن كتنخدا (١٧٥٣) م .
• المدرسة الأقباقوية وتقع على يسار الداخل ، وقد بناها الأمير علاء الدين أقباقا عبد الواحد سنة ١٣٤٠ م ، وكان مشرفاً على العمار في عهد الناصر محمد بن قلاوون ، وبني لها مثذنة من الحجر ، وتحولت هذه المدرسة إلى مكتبة الأزهر الحالية :
• المدرسة الجهرية في الطرف الشمالي الشرقي عند باب السر للجامع الأزهر أنشأها جوهر القنقبائي المتوفى عام ١٤٤٠ م .
• وقد جرت العادة بأنه كان لكل مسجد أو قصر أو منزل باب خلقي صغير أطلق عليه اسم باب السر ، وكان يستعمل في

الجماعة صلاة الجمعة ولذا عرف بالجامع . ولما تأسست الدولة الأموية أصبح المسجد الجامع يمثل ظاهرة سياسية على جانب كبير من الأهمية ، فقد كان على كل أمير أو عامل من عمال الأقاليم إقامة مسجد جامع يمثل مسجد الدولة الرسمي .

POPE : Survey of Persian Art. — ٥٥

٥٦- الباروك في العمارة هو الطراز الذي خرجت فيه بعض العناصر المعمارية والزخرفية الكلاسيكية عن استخداماتها الأصلية في تحرر كبير ، وهو طراز ظهر في أواخر عصر النهضة متحرراً أشد التحرر من القواعد الكلاسيكية ، مسرفاً في استخدام الأشكال ذات الخطوط المنحنية وفي استخدام العناصر الإنشائية في غير مواضعها لأغراض زخرفية مضحياً بالمنطق الإنشائي في سبيل الناحية الزخرفية الشكلية ، كما يحدث عند كسر الواجهات المثلثة التي تعلو النوافذ كي تنهياً الفرصة لإقحام عناصر زخرفية .

٥٧- رسوم الأرابيسك .

GASTON WIET : Les Mosquées du Caire. — ٥٨

Librarie Hachette p.25.

٥٩- ترجعان إلى عصر السلطان مسعود الثالث ١٠٨٩-١١١٥ و بهرام شاه ١١١٧-١١٤٩ .

٦٠- Corbelling. سلسلة أطناف تتكون من أجزاء حجرية أو خشبية ناتئة من جدار داعم لشيء فوقه .

٦١- يعد مطبخ العجى من نماذج القصور الأيوبية التي ترجع إلى أواخر القرن الثاني عشر .

٦٢- على عكس ما هو متبع في استخدام صفوف الرخام المختلف الألوان في عمارة الكاتدرائيات الإيطالية من عصر النهضة مثل فلورنسا وبيزا وسينا .

Joggled Joints. — ٦٣

Articulation. — ٦٤

٦٥- ربما كان سبب اندثار تلك المدارس أنها كانت تمول من قبل الدولة وتعرضت بسبب ذلك على مارجحه الباحث جورج مقدسي لأزمات اقتصادية ومالية عنيفة للتراجع المستمر بين سلطات الدولة والشيخ الذين تولوا التدريس بها .

ANDRE GODARD : The Art of Iran — ٦٦
pp. 287-291.

CRESWELL: Architecture of Egypt Vol, 1 p. 105. — ٦٧

٦٨- نفس المرجع ص ١٢٠ .

٦٩- نفس المرجع ص ١٢٨ .

٧٠- نفس المرجع ص ١٢٠ .

حالة الرغبة في الدخول خفية .

* هدم السلطان قايتباي الباب المغربي الواقع بين الطيرسية والأقبغاوية وجدّده وأقام على يمينه منارة رشيقة عام ١٤٦٨ ، كما أضاف دورة للمياه . ويكتسى الباب بالنقوش والكتابات الكوفية المزخرفة ، وتشمخ المنارة في رشاقة شأن منارات قايتباي كلها ، وتتكون من ثلاثة طوابق ، وتتميز بدقة الصناعة وجمال التناسب ، كما تكسوها نقوش وكتابات كوفية ونسخية .

* أمر السلطان الغوري ببناء منارة للجامع عام ١٥١٠ وهي المنارة العالية ذات البصلتين « الرأس المزدوج » ، وامتازت بتكفيت طابقتها الثاني بالقاشاني كما امتازت بوجود سلّمين فيما بين الطابقين الأول والثاني لا يرى أحدهما زميله .

* ولعل أهم الزيادات التي طرأت على مساحة الجامع كانت في أيام عبد الرحمن كتنخدا عام ١٧٥٣ وهي الزيادة خلف الممراب القديم ، كما أنه جمع بين الأقبغاوية والطيرسية بواسطة باب كبير ذي فتحتين عليه زخارف بديعة ، ويشرف على ميدان الأزهر .

* أضيفت للجامع بعد ذلك وعلى مرّالسنين عدة أروقة للمذاهب المختلفة ولأبناء مصر والبلاد الإسلامية .

٨٨- تبلغ مساحته ٢٢,٥ متراً × ١٧ متراً .

٨٩- يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه عشرة أمتار .

٩٠- Spandrel هي الكوشة أو الشكل المثلث المجاور لانحناء العقد ، والمحصور بين الخط الرئيسي والخط الأفقي الممتدين من جوانب العقد .

٩١- الدركاة هي الجزء الواقع بين خط تنظيم الشارع وخط تنظيم مبنى بيت الصلاة في اتجاه القبلة ، وهو الجزء الذي يمكن للمعماري أن يعدّل فيه انحراف الشارع عن اتجاه القبلة بالطرق المعمارية ، فإن كان ثمة غرف في الدركاة فلاضير من أن تكون غير متعامدة الأضلاع .

٩٢- سعيد عبد الفتاح عاشور : مصر في دولة المماليك البحرية .

٩٣- إذا أمسكنا بسلسلة من طرفيها لاتخذت الشكل المنحني كالقطع المكافئ وهو مايسمى بالمنحني السلسلي لأنه مقرب على الشكل الذي تأخذه السلسلة . وفي هذه الحالة تتعرض السلسلة لجهود الشدّ فقط إذ تشدّ كل حلقة من حلقات السلسلة بعضها بعضاً . فإذا قلّبتنا هذا المنحني إلى أعلى وشيد القبو على هذا المنحني لانتقلب الوضع وتحولت كل جهود الشدّ إلى جهود ضغط حيث يضغط كل حجر على مايجاوره من حجر بدلا من شدّ كل حلقة

من حلقات السلسلة لما يجاورها من حلقات .

٩٤- قطرها ٢١ متراً وارتفاعها ٥٢ متراً .

٩٥- أي عشرة أمتار .

٩٦- تعرف محلياً باسم بادجير .

٩٧- شيده عام ١٣٥٩ أمين الدين مرجان حاكم بغداد في عهد السلطان أويس الجلالتري .

٩٨- جدّد بناء هذه المدرسة مرارا ولم يبق منها سوى باب ومثلثة .

٩٩- يبلغ ارتفاع سقف البهو ١٤ متراً .

١٠٠- ٢٩,٧٢ متراً × ١٠,٧٠ أمتار .

١٠١- بعد أن انتهى أبوجعفر المنصور العباسي من بناء بغداد شيد مقبرة قریش دفن فيها الإمامين موسى الكاظم وحفيده محمد الجواد الكاظم وعبد الله بن أحمد بن حنبل .

١٠٢- يبلغ طول الصحن ٣٧٠ متراً بعرض ٣٥٠ متراً .

١٠٣- يبلغ طول البناء ٢٣٠ متراً بعرض ١٥٠ متراً .

١٠٤- أقامتها في حلب سنة ١٢٣٥ أرملة الظاهر غازي المدعوة « ضيفة خاتون » .

١٠٥- نسبة إلى سلجوق وهو زعيم تركماني ظهر في النصف الثاني من القرن العاشر : وهم ثلاثة فروع ، فرع إيران والكرمان وآسيا الصغرى . وقد تغفل السلجوقيون في مصاف الجيوش الإسلامية وخدموا الخلفاء العباسيين في آسيا وناصروا أهل السنة على الشيعة ، ثم قبضوا على زمام الأمر وكان زعيمهم طغرل بك من الفرع الإيراني ، وأبلى السلجوقيون بلاء حسناً في الحروب الصليبية ، وانقرضت دولتهم في إيران عند ظهور الدولة الخوارزمية ، وسقطت في بلاد الكرمان تحت وطأة المغول ، أما في آسيا الصغرى فنشأت منها دولة بني عثمان .

١٠٦- ما يطلق عليه باللغة الدارجة جهود الرفس الجانبي في كلا الاتجاهين الطول والعرض .

١٠٧- خشب التيك .

١٠٨- يبلغ عرضه من الداخل ٢٤,٥ متراً ، كما يبلغ سمك الجدار عند مستوى الأرض حوالى سبعة أمتار حتى يصل العرض الكلى للمبنى الى حوالى ٣٩ متراً .

١٠٩- يبلغ باع القبة أربعة وعشرين متراً ونصفاً .

١١٠- يبلغ ارتفاع البرج بما في ذلك السقف المخروطى ثلاثة أضعاف القطر ، أي بما يزيد قليلا عن ٥١ متراً .

١١١- أنظر « التصوير الاسلامي الفارسي والتركي » . الجزء السادس من « تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى » لكاتب

هذه السطور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت
١٩٨١

١١٢ - المشهد هو المكان الذي يدفن فيه الشهيد ويعرف
أحيانا بالمزار .

١١٣ - التيموريون هم بنو تيمور لنتك الذين تولوا الملك في
فارس وآسيا الوسطى في القرن ١٥ ، أعظمهم ميرانشاه في المملكة
الغربية وشاه رخ في المملكة الشرقية .

١١٤ - اصطلاح التشكيليون على أن اللون الأزرق المتألق هو
أجمل مقابل للون الذهبي ،

١١٥ - تبلغ مساحة الصحن ٥٥ متراً × ٤٥ متراً .

١١٦ - شيده بالأناضول الوسطى سنة ١٢٢٨ حاكم ينتمى
الى أسرة من صغريات الأسر الحاكمة (الأسرة المنجوجيقية) .

١١٧ - أقيمت في الأناضول سنة ١٢٥١ - ١٢٥٢ (وتعرف
باسم « المدرسة القرآنية الكبيرة ») على يد الأمير قراتاي الذي
كان وزيرا ومستشارا لعدد من السلاطين السلاجقة .

١١٨ - بنيت في نقدي (بالأناضول الوسطى) عام ١٣١٢ .

١١٩ - أقيم على مقربة من « آق سراي » في الأناضول
الوسطى ، في سنة ١٢٢٩ - ١٢٣٠ وتم ترميمه بعد تاريخ بنائه
بخمسين سنة .

١٢٠ - مثل « رباط قارون » على مقربة من سارة على سبيل
المثال ، وهو بناء لا يحمل تاريخ إنشائه ، ومن المحتمل أن يكون قد
بنى في عصر الإيلخانات .

١٢١ - بناها بسيفاس بالأناضول الوسطى عام ١٢٧١ ،
الوزير السلجوقي فخر الدين على .

ثبت المراجع العربية

- ١ - ابن دقاق : كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار . الجزء الرابع . المطبعة الأميرية ببولاق عام ١٣٠٩ هـ .
- ٢ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها - المدخل . دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٢ .
- ٣ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها - الجزء الأول . العصر الفاطمي . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
- ٤ - أحمد فكري : مساجد القاهرة ومدارسها . الجزء الثاني . العصر الأيوبي .
- ٥ - أحمد فكري : المسجد الجامع بالقبروان . دار المعارف بمصر ١٩٣٦ .
- ٦ - السيد محمود عبد العزيز : المآذن المصرية . نظرة عامة عن أصلها وتطورها منذ الفتح العربي حتى الفتح العثماني . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . القاهرة ١٩٥٩ .
- ٧ - ثروت عكاشة : التصوير الإسلامي الديني والعربي . الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن . الموسوعة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨ .
- ٨ - حسن فتحي : العمارة العربية الحضرية بالشرق الأوسط . محاضرة بجامعة بيروت العربية ٢٩ نيسان ١٩٧١ .
- ٩ - حسن فتحي : القاعة العربية في المنازل القاهرية : تطورها وبعض الاستعمالات الجديدة لمبادئ تصميمها . من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة . ألفية القاهرة مارس - أبريل ١٩٦٩ . مطبعة دار الكتب وزارة الثقافة ١٩٧٠ .
- ١٠ - حسين مؤنس : رحلة الأندلس - حديث الفردوس الموعود . الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٣ .
- ١١ - عبد القادر الرحباني : مدينة دمشق ١٩٦٩ .
- ١٢ - علي محمد مهدي : الأخضر . مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام العراقية . مديرية الآثار العامة ببغداد ١٩٦٩ .
- ١٣ - فريد شافعي : العمارة العربية في مصر الإسلامية . عصر الولاة . المجلد الأول . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .
- ١٤ - سعاد ماهر : مساجد مصر وأولياؤها الصالحون . دار المعارف .
- ١٥ - كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية في مصر . الألف كتاب رقم ٢٥٣ .
- ١٦ - مانويل جوميث مورينو : الفن الإسلامي في أسبانيا . ترجمة الدكتور لطفى عبد البديع والدكتور جمال محرز . الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٨ .

- ١٧ - محمد صبرى شبيب ، محمد على نمازى ، ك. ا. س. كريتزويل ، محمد عبد
الفتاح وآخرين فنيين : مساجد مصر من سنة ٢١ هجرية الى سنة ١٣٦٥ هـ (٦٤١ م -
١٩٤٦ م) . طبع مصلحة المساحة بالقاهرة ١٩٤٨ . تصدير كريتزويل سنة ١٩٥٤ جزء
أول وجزء ثانى .
- ١٨ - يحيى الخشاب : نظام الملك والمدارس النظامية . مستل من مجلة كلية اللغة
العربية والعلوم الاجتماعية العدد الخامس ١٩٧٥ .

ثبت المراجع الأوربية

- 1— André Godard: *L'Art de l'Iran*, Arthaud, Paris. 1962.
- 2— André Godard: *The Ancient mosques of Iran*, Athar-é-Iran. 1936-2.
- 3— André Godard : *History of the Masjid-i-Jami, Ispahan, Ispahan, Athar- Iran*, 1936-2.
- 4— André Godard: *A Survey of Persian Art from the Prehistoric Times to the Present. Vol II. Gurgan and the Gunbad Qabus. P. 967. the Mausoleum of Oljeitu at Sultaniya. P. 1103.* Edited by Arthur Upham Pope. Oxford University Press. London and New York, 1938.
- 5— Antoine De Saint-Exupéry; *Citadelle*, NRF. Gallimard, 1948.
- 6— Antoine Fattal : *La Mosquée D'Ibn Touloun*-Imprimerie Catholique. Beyrouth, 1960.
- 7— Antony Hutt and Leonard Harrow : *Islamic Architecture 'IRAN'* Scorpion Publications, 1977.
- 8— Aptullah Kuran: *The Mosque in Early Ottoman Architecture.* The University of Chicago Press. Chicago and London. 1968.
- 9— Arthur Upham Pope: *A Survey of Persian Art From the Prehistoric Times to the Present. Vol. II. The Safavid Period P. 1165.* Oxford University Press. London and New York, 1938.
- 10— Arthur Upham Pope: *Persian Architecture.* Thames and Hudson, London 1965.
- 11— A. Mazaheri, : *Les Trésors de L'Iran.* Skira.
- 12— Bernard Lewis: *The World of Islam "The Man Made Setting, Islamic Art and Architecture"* by Richard Ettinghausen. "Cities and citizens" by Oleg Grabar. Thames and Hudson. London 1976.
- 13— Creswell, K.A.C. : *Early Muslim Architecture.* Penguin Books.
- 14— Creswell, K.A.C. : *Architecture of Egypt Volume I.*
- 15 — Creswell K.A.C. : *The Evolution of the minaret with special reference to Egypt.* The Burlington Magazine, March, May, June 1926.
- 16— Christel Kessler: *The Carved Masonry Domes of Mediaval Cairo.* The American University in Cairo Press 1976.
- 17— Davis R.H.C.: *The- Mosques of Cairo.* Middle East Publications, Cairo.
- 18— Emilio Garcia Gomez and others: *La Alhambra: La Casa Real.*
- 19— Eric Schroeder: *A Survey of Persian Art From the Prehistoric Times to the Present. Vol 11. Islamic Architecture, First Period P. 937, Thè Seljuq Period P. 981.* Edited by Arthur Upham Pope Oxford University Press. London and New York, 1938.

- 20—Ernst Grube : *The World of Islam*, Paul Hamlyn, London, 1966.
- 21—Ernst Grube and others: *Architecture of the Islamic World*. Edited by Goerge Michell. Thames and Hudson, London 1978.
- 22—Eugene Flandin: *Voyages en Perse*. Gide et J. Baudry. Libraires- Editeurs. Paris 1840.
- 23—Gaston Wiet: *The Mosques of Cairo*. Librairie Hachette, 1966.
- 24—Godfrey Goodwin: *Islamic Architecture 'OTTOMAN TURKEY'* Scorpion Publications Ltd. 1977.
- 25—Hassan Fathy : *The Arab House in the Urban Setting*. University of Essex. Carreras Arab Lecture, 1970. London.
- 26—Hassan Fathy: *Mosque Architecture*. Paper Presented to the Corps of Engineers, U.S. Army 1977.
- 27—Hassan Fathy: *Constancy, Transposition and Change in City Design for the Arab of the future*. Princeton University.
- 28—J. Michael Rogers: *The Spread of Islam*, Elsevier. Phaidon. 1976.
- 29—Nikos Kazantzakis: *Report to Greco*. Faber, London, 1965.
- 30—Osman Rostem: *The Mosque of Sultan Hassan, Cairo*. Beirut, Arab University 1970.
- 31—Pascal Coste : *Monuments Modernes de la Perse*. A. Morel. Libraire- Editeur. Paris.
- 32—Sonia P. Seherr-Thoss: *Design and Color in Islamic Architecture*. Smithsonian Institution Press, Washington 1968.
- 33—Robert Hay, Esq. of Linplum: *Illustrations of Cairo*. Drawn on stone by J.C. Bourne, under the superintendence of Owen B. Carter, Architect. London. Published by Tilt and Bogue, 86 Fleet Street. London 1840.
- 34—Ugo Monneret de Villard: *Le Pitture Musulmane Al Soffitto della Cappella Palatina in Palermo*. La Libreria dello Stato. Roma. 1950.
- 35—Umberto Scerrato: *Monuments of Civilization*. Cassell, London, 1976.
- 36—Ulya Vogt Göknil : *Grands Courants De L'Architecture Islamique 'MOSQUEES'*, Chene, Paris 1975.
- 37— : *Description de l'Egypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de L'Armée Française*. Publié par les ordres de sa majesté l'Empreur Napoléon le Grand à Paris de l'Imprimerie Imperiale, 1809.

ثبت الأعلام

- (١)
- آق سنقر الناصرى : ١٩١
آلب أرسلان : ١٣٢
إبراهيم أغا مستحفظان : ١٩١ ، ١٩٢
ابن خلدون : ٧٤
ابن دقاق : ٩٥
أبو سعيد بهادور : ٢٤٩
أبو الفضل : ١٢٧
إتجهاوزن : ٨٠
أحمد بن طولون : ٣٥ ، ٣٦ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٦٦ ، ٧٢ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٢٤ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٧٣
أحمد فكرى : ٢٤٦
أدسىز : ١٧٣
أرغون : ٦٦
إرنست جرويه : ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨
أسعد باشا العظم : ٨٩
إسماعيل السامانى : ١٣١ ، ١٣٦ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٥
إسماعيل الصفوى : ٢٢٦
الأقر : ٧٣ ، ٨٠ ، ١٨١
ألبيرقى : ٤٣
ألتشميش : ٢٢٢
أم عباس : ٥٢
إنجى منارة : ١٣٣
أندريه جودار : ١٣٢
أنطوان دى سانت إكسويرى : ٢٩ ، ٢١٠
أوجين فرومستان : ٤٠
أوجين فلاندان : ٢٥٧
أوزيريس : ١٠١
أولجايتوخودابنده : ٤٢ ، ٦٦ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٧١ ، ٢٨٣
- أوليج جرابار : ٥٧
أياصوفيا (القديسة) : ٣٠ ، ١١٠ ، ١١٣ ، ٢٨٧ .
- (ب)
- باسكال كوست : ٢٥٧
بالاديو : ٤٣
بايزيد الأول : ١١٤ ، ١١٦
بايزيد الثانى : ١٠٩ ، ١١٥
بايسنقر : ٢٧٧
بدر الجالى : ١٣٠ ، ١٣٨ ، ١٧٣ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٢
برسباى : ١٤٢ ، ١٤٣
برقوق (السلطان) : ١٠١ ، ٢٠٠ ، ٢٠٧
برنىفى : ٤٢
بروسينوس : ٢١٨
بشتاك : ٥٨ ، ٨٣ ، ٩٨
بطرس (القديس) : ٤٢
بلال بن رباح : ١١٩
بنى حسن : ٢٤
بنى مظفر : ٢٥٠
بهرام شاه : ٢٤٢
بيرس الجاشنكير : ٧٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٣٦
بيترو داللاقالى : ٢٦٦
- (ت)
- تكسيه : ٢٦٩
تولى خان بن جنكيزخان : ٢٧١
تيمور : ٥
تيمورلنك : ٥٠ ، ٧٩ ، ١٤٦ ، ٢٣٦ ، ٢٧١

(ج)

جاستون فييت : ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ١١٨

جرترود بل : ٧٨

جسر الله وردى خان : ٢٦٩ ، ٢٧٦

جلال الدين الرومى : ١١١

جمال الدين الذهبي : ٥٨

جنابى قابوس : ٤٢ ، ١٣٦ ، ٢٤٢ ، ٢٥٣

جنكيزخان : ٢٧١

جهل سيتون : ٢٦٦

جوينو : ٦٣ ، ٧٤

الجوسق الخاقانى : ١٥٨

جوك سيقاس : ١٣٠ ، ١٣٣ ، ٢٨٦

جوهر شاد : ١٣٦ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٧

جوهر القونقبالى : ١٤٣

الجيوئى : ٧٣ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٧٧ ، ١٧٨

(ح)

الحافظ لدين الله : ٤٦ ، ١٧٠

الحاكم بأمر الله الفاطمى : ٧٣ ، ١٠٢ ، ١٢٥ ، ١٧٠ ،

١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٦

حسن فتحى : ٨ ، ٤٢

السلطان حسن : ١٥ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٥٠ ، ٦٤ ، ٧٤ ،

١١٨ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ،

١٨٤ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٦ ، ١٩٨ ، ٢٠٣ ،

٢٧٧ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧

الحسين بن على : ٥٠ ، ٦٦ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ٢٥٢

السلطان حسين : ٢٦٤ ، ٢٦٦

حسام الدين لاجين : ٥٢ ، ١٥٩

حمد الله مصطفى القزوينى : ٦٦ ، ٧٢

(خ)

خان شاه سلطان حسين : ٦٩

خواجو : ٢٦٩

خودابنده : ١٣٦ ، ٢٨٣

خورمير : ٢٤٠

(د)

داتقى : ١٥٠ ، ١٥١

(ر)

الرية اثينا : ١٢٨

رستم باشا : ٢٨٧

رشيد الدين : ٢٤٩

الرفاعى : ١٩٦

الإمام الرضا : ١٣٩ ، ٢٧١ ، ٢٧٥

رضا عباس : ٢٥٥

السيدة رقية : ٧٣ ، ١٣٨

روبرت هاى : ٢٠٥

روجيه : ٢٤٣

(ز)

زاندريفى : ٢٦٩

السيدة زينب : ١٣٨

زينب خاتون : ٨٣ ، ٩٨

زيوس : ١٢٨

(س)

سابوكجاين : ٢٣٣ ، ٢٧١

سانت إكسوبرى : ٣٧

السحيمى : ٥٨ ، ٩٨

سعدى (الشاعر) : ١٣١

سلجوق ملك شاه : ٤٦

سليم الأول : ٤٠

سليم الثانى : ١١٠ ، ٢٢٦

السلطان سليمان القانونى : ١٥٤

سنان باشا : ١١٠ ، ١١٦ ، ١١٧ ، ١٣٤ ، ٢٨٧ ، ٢٩٠

سنجر الجاولى : ٣٤ ، ٦٩ ، ١٢٧ ، ١٣١ ، ١٣٦ ،

٢٣١ ، ٢٧١

السنارى : ٩٨

(ش)

الشافعى (الإمام) : ١٣٨ ، ١٥٧ ، ١٨٣ ، ١٨٤

شاهي زنده : ١٤٠ ، ١٤٦ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠
شاه عباس : ١٠٢ ، ١٠٦ ، ٢٥٥ ، ٢٥٧ ، ٢٦٠ ،
٢٦٤ ، ٢٦٦ ، ٢٦٩ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ،
٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧

شاه عباس الثاني : ٢٧٣ ، ٢٧٤
شجرة الدر : ٧٣
شكرياز العزنوي : ١٣٣

(ص)

الصالح طلائع : ٧٣
الصالح نجم الدين أيوب : ١٢٧
صقوللو محمد باشا : ٢٨٧
صلاح الدين : ٤٠ ، ١٩٤ ، ١٩٦
صمويل هيرترفيلد : ٨٢

(ط)

طاهماسب : ٢٧٢ ، ٢٧٤
الطبري : ٤٩
طوب قابوسراي : ١٤٨

(ع)

العادل الأيوبي : ١٨٩
عبد الرحمن الداخل : ١٢٣ ، ١٦٣ ، ١٦٤
عبد الله المنوفي : ١٤٣
عبد الملك بن مروان : ٧٥ ، ١٥٤
عثمان كتحدا : ٨٣ ، ٩٨
العزير بالله : ١٦٩ ، ١٧٠
عقبة : ١٢٢
علاء الدين (بيورصة) : ١١٢ ، ١١٣
علاء الدين كجك : ١٩١ ، ١٩٢
علاء الدين كيقباز الأول : ٧٠ ، ٢٨٥
علي بن أبي طالب : ١٣٨ ، ٢٧١
علي بن موسى بن جعفر : ٢٧١
علي الأصفهاني : ٢٥٧
علي بهجت : ٨٢ ، ٩٥
علي رضا : ٢٦٤ ، ٢٧٥
علي شاه : ٥٠ ، ٢٤٩

علي شيرنوالي : ٢٧٣
عمر بن عبد العزيز : ٧٥
عمرو بن العاص : ٤٦ ، ٩٥ ، ٩٩ ، ١٢٣ ، ١٣٥ ، ١٥٧

(ف)

فاطمة خاتون : ١٢٧
فان بيرتشم : ١٣٢
فتح علي شاه : ٢٧٥
فرج بن برقوق : ٧٤ ، ١٣٩ ، ١٩٨ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ،
٢٠٥ ، ٢٠٧
فرجيل : ١٥٠
فريد شافعي : ٣٥ ، ٤٨

(ق)

قابوس بن وشكير : ٢٥٤
قازاتاي : ٧٠ ، ١١٢ ، ١٣٣
قاضي زاده الرومي : ٢٣٦
قاني باي الرماح : ١٢٨
قايتباي (الأشرف أبو النصر) : ٧٤ ، ١٠٨ ، ١٢٨ ،
١٣١ ، ١٣٤ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٧٠ ، ١٨٤ ،
٢٠١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٠
قجاس الإسحاق : ٢١٠ ، ٢١١
قطب الدين أيك : ١٢ ، ٢٢٢
قنصوه الغوري : ٦٦ ، ٦٨ ، ١٢٩ ، ٢١٢

(ك)

كايبلا بالاتينا : ٢٤٣
كارلوس الخامس : ٢١٧
كازانراكيس : ٣٢
الكاظمي : ٢٢٦ ، ٢٢٨
الكامل الأيوبي : ١٨٣
كوروسنسكي : ٢٢٦
كريزويل : ٤٨ ، ١٢١ ، ١٢٨ ، ١٣٢ ، ١٣٣
كلان : ١٦٩

(ل)

لطف الله : ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦

لاجين (السلطان) : ١٢٥ ، ١٦٠

(م)

مايكل روجرز : ٥٠

المأمون : ١٣٦ ، ٢٧١

مؤسسة خاتون : ١٨٩

المؤيد : ٨٣ ، ١٣٠ ، ١٨٣ ، ١٩٨

المتوكل : ٤٩ ، ٦٦ ، ٩٩ ، ١٥٨

محب الدين الشافعي الموقعي : ٥٨

محمد بن الأحمر : ٢١٧

محمد الرسول صلى الله عليه وسلم : ١٩٠ ، ٢٨٠ ، ٢٩٠

محمد الأول : ١٠٩

محمد الخامس : ٢١٨

محمد علي باشا : ٤٠ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢٩ ، ٢١٥ ، ٢١٦

محمد الناصر : ١١٩

محمود الغزنوي (السلطان) : ٥٠ ، ١٣٢ ، ٢٤٢ ، ٢٧١ ، ٢٧٥

محي الدين بن العربي : ١٦٧

مراد الثاني : ١٠٩

مرجان : ٢٢٤

مروان : ٧٥

المستنصر بالله : ٢٢٣ ، ٢٢٤

السلطان مسعود الأول : ١٣٢

المسعودي : ٤٩

معاوية : ٧٥ ، ١٢٣

المعتصم : ٨٢ ، ٦٦ ، ٤٩

المعز لدين الله الفاطمي : ٥٨ ، ٧٢ ، ٢٢٠

المعز بن ياديس الصباحي : ٢٤٨

المقرئزي : ٥٠ ، ٦٤ ، ١٣٩ ، ١٩٣

ملك شاه السلجوقي : ١٠٣ ، ١٣٢

المنصور قلاوون : ٣٩ ، ٧٤ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٨ ، ١٣٩

١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، ٢٠٣

ميران شاه : ٥٠

(ن)

نابليون : ١٨٩

نادر شاه : ٢٧٥

الناصر محمد بن قلاوون : ١٢٨ ، ١٨٧ ، ١٩١ ، ١٩٣

ناصرى خسرو : ٨٢

نور الدين الأيوبي : ١٣٣

(هـ)

هارون الرشيد : ٢٧١

هاسي إزنيك : ١١٢

هاملتون : ٧٧

هرتر فيلد : ١٦٦

هشام بن عبد الملك : ٢٠ ، ٥١ ، ١٢٣ ، ٢٤٩

هنري فوسيون : ٣٩

(و)

الوليد بن عبد الملك : ٧٥ ، ٧٦ ، ١٠٠ ، ١٠١

الوليد بن يزيد : ٧٥ ، ٧٧ ، ١٥٥

(ي)

ياقوت الحموي : ٢٣٢

يزيد بن عبد الملك : ٧٥

يشبك : ٨٣

يعقوب شاه : ١١٥

اليحقوي : ٦٧ ، ٧٢ ، ١٥٨

يوسف الأول : ٢١٨

الشيخ يونس : ١٨٢

النجي يحيى : ١٠٠ ، ١٠١

الفهرس

الصفحة

٨	تقديم
١١	الباب الأول :
١١	مدخل إلى العمارة الإسلامية
١٢	١- النشأة الأولى للعمارة الإسلامية
١٤	٢- وحدة الطابع الإسلامى
٢٤	٣- تأثير الفن المعماري الإسلامى بفنون الحضارات الأخرى
٣٤	٤- القيم الجمالية
٤٨	٥- الإسلام والماضى
٤٩	٦- أصالة العمارة الإسلامية
٥٦	- تخطيط المدن
٦٧	٧- الخانات ومنازل القوافل والأسواق
٧٢	- العمارة الإسلامية المصرية
٧٥	- عمارة القصور
٨٢	- عمارة المنازل وبيوت السكنى
٩٩	- المساجد
١١٩	- المآذن والمنائر
١٢٩	- الحليات المعمارية
١٣٢	- المدارس
١٣٥	- الأضرحة والمقابر
١٤٥	- الخلاصة
١٥٣	الباب الثانى :
١٥٣	نماذج العمارة الإسلامية
١٥٤	- قبة الصخرة بالقدس
١٥٥	- قصر المشق
١٥٧	- جامع عمرو بن العاص بالقاهرة
١٥٨	- مسجد المتوكل بسامرا
١٥٩	- مسجد ابن طولون
١٦٣	- مسجد قرطبة

الصفحة

١٦٩	- الجامع الأزهر بالقاهرة
١٧٣	- جامع الحاكم بأمر الله
١٧٧	- مسجد الجيوشي
١٨١	- الجامع الأقمر
١٨٣	- ضريح الإمام الشافعي
١٨٥	- مجموعة قلاوون بالنحاسين
١٩١	- الجامع الأزرق
١٩٣	+ مدرسة ومسجد السلطان حسن
٢٠٠	- مسجد وخانقاه السلطان برقوق
٢٠٣	- مسجد ومدرسة السلطان فرج بن برقوق
٢٠٦	- مسجد وضريح السلطان قايتباي
٢١٠	- مسجد قجماس الاسحاقى
٢١٢	+ وكالة الغورى
٢١٥	- مسجد محمد على بالقلعة
٢١٧	- قصر الحمراء بغرناطة
٢٢٢	- منار قطب فى دلمى
٢٢٣	- المدرسة المستنصرية ببغداد
٢٢٤	- خان مرجان ببغداد
٢٢٦	- المشهد الكاظمى ببغداد
٢٢٩	- المدرسة الفردوسية بحلب
٢٣١	- ضريح سنجر فى «مرو» عاصمة السلاجقة
٢٣٣	- ضريح إسماعيل السامانى فى بخارى
٢٣٦	- جبانة شاهى زنده فى سمرقند
٢٤٢	- برج مسعود الثالث فى غزنة
٢٤٣	- الكنيسة الملكية فى باليرمو
٢٤٤	- مسجد القيروان بتونس
٢٤٩	- ضريح محمد أولجايتو خودا بنده بالسلطانية
٢٥٣	- محراب أولجايتو بالمسجد الجامع بأصفهان
٢٥٣	- ضريح جنابدى قابوس بمرجان
٢٥٥	- الآثار المعمارية الصفوية بأصفهان
٢٧١	- مشهد الإمام الرضا بمدينة مشهد [خراسان]
٢٧٨	- المسجد الجامع فى ديفريجى

الصفحة

٢٨٠ مدرسة بيوجوك قراتاي	-
٢٨٢ ضريح خودا بنده بالأناضول	-
٢٨٤ سلطان خان بالأناضول	-
٢٨٦ مدرسة جوك بالأناضول	-
٢٨٧ جامع السلمانية في استنبول وجامع السليمية في أدرنة	-
٢٩٧ الأشكال	-
٣٤٣ ثبت الهوامش	-
٣٤٨ ثبت المراجع العربية	-
٣٥٠ ثبت المراجع الأوربية	-
٣٥٢ ثبت الأعلام	-
٣٥٧ فهرس الكتاب	-

كتب للمؤلف

موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى .

(الصور الملونة بهذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينيرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية

والعلوم والثقافة «يونسكو») .

- ١ - الفن المصرى القديم : العمارة تأليف طبعة أولى ١٩٧١
- ٢ - الفن المصرى القديم : النحت التصوير تأليف طبعة أولى ١٩٧٢
- ٣ - الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبلى تأليف طبعة أولى ١٩٧٦
- ٤ - الفن العراقى القديم تأليف طبعة أولى ١٩٧٤
- ٥ - التصوير الإسلامى الدينى والعربى تأليف طبعة أولى ١٩٧٨
- ٦ - التصوير الإسلامى الفارسى والتركى تأليف طبعة أولى ١٩٨١
- ٧ - الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى أوليمبيه ميسيان) تأليف طبعة أولى ١٩٨٠
- ٨ - القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية تأليف طبعة أولى ١٩٨١
- ٩ - الإغريق بين الأسطورة والإبداع تأليف طبعة أولى ١٩٧٨
- ١٠ - ميكالاجلو تأليف طبعة أولى ١٩٨٠
- ١١ - فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى (أثر إسلامى مصور) تأليف طبعة أولى ١٩٧٤

أعمال الشاعر أوكيد

- ١٢ - ميتا مورفوزس (مسخ الكائنات) ترجمة طبعة أولى ١٩٧١
- ١٣ - آرس أماتوريا (فن الهوى) طبعة ثانية ١٩٨١
- أعمال جبران خليل جبران
- ١٤ - النبى : لجبران خليل جبران ترجمة طبعة أولى ١٩٧٣
- ١٥ - حديقة النبى : لجبران خليل جبران طبعة ثانية ١٩٧٩
- ١٦ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران ترجمة طبعة أولى ١٩٥٩
- ١٧ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران طبعة ثانية ١٩٦٦
- ١٨ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران طبعة ثالثة ١٩٧٤
- ١٩ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران طبعة رابعة ١٩٧٩
- ٢٠ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران طبعة خامسة ١٩٨١
- ٢١ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران ترجمة طبعة أولى ١٩٦٠
- ٢٢ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران طبعة ثانية ١٩٧٢
- ٢٣ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران طبعة ثالثة ١٩٧٤
- ٢٤ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران طبعة رابعة ١٩٧٩
- ٢٥ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران طبعة خامسة ١٩٨١

- ١٧ - رمل وزيد : لجبران خليل جبران
 ١٩٦٣ ترجمة طبعة أولى
 ١٩٧٤ طبعة ثانية
 ١٩٨١ طبعة ثالثة
- ١٨ - أرباب الأرض : لجبران خليل جبران
 ١٩٦٥ ترجمة طبعة أولى
 ١٩٨١ طبعة ثانية
- ١٩ - روائع جبران خليل جبران . الأفعال المتكاملة
 ١٩٨١ ترجمة طبعة أولى
 ٢٠ - كتاب المعارف لابن قتيبة
 ١٩٦٠ تحقيق طبعة أولى
 ١٩٦٩ طبعة ثانية
 ١٩٧٢ طبعة ثالثة
 ١٩٧٧ طبعة رابعة
 ١٩٧٨ طبعة خامسة
- ٢١ - مولع بقاجنر : لبرنارد شو
 ١٩٦٥ ترجمة طبعة أولى
 ٢٢ - ريتشارد فاغنر
 ١٩٧٥ دراسة نقدية طبعة أولى
- ٢٣ - المسرح المصرى القديم : لآتين دريوتون
 ١٩٦٧ ترجمة طبعة أولى
 ٢٤ - إنسان العصر يتوج رمسيس
 ١٩٧١ تأليف طبعة أولى
 ٢٥ - مذكرات الراحل طومسون : لبيردانينوس
 ١٩٦٤ ترجمة طبعة أولى
 ٢٦ - إحصاء من الشرق أو جنكيزخان
 ١٩٥٢ تأليف طبعة أولى
 ١٩٥٧ طبعة ثانية
 ١٩٦٢ طبعة ثالثة
 ١٩٧٥ طبعة رابعة
- ٢٧ - العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك
 ١٩٥٠ ترجمة طبعة أولى
 ١٩٥٩ طبعة ثانية
 ١٩٦٤ طبعة ثالثة
- ٢٨ - السيد آدم : لبات فرانك
 ١٩٤٨ ترجمة طبعة أولى
 ١٩٦٥ طبعة ثانية
- ٢٩ - سرال القس : لثورن سميث
 ١٩٥٢ ترجمة طبعة أولى
 ١٩٧٦ طبعة ثانية
- ٣٠ - الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر
 ١٩٤٢ ترجمة طبعة أولى
 ١٩٥٢ طبعة ثانية
- ٣١ - قائد الياثر : للجنرال جوديريان
 ١٩٥٢ ترجمة طبعة أولى
- ٣٢ - حرب التحرير
 تأليف بالمشاركة طبعة أولى
 ١٩٥١
 ١٩٦٧ طبعة ثانية
- ٣٣ - تربية الطفل من الوجهة النفسية
 ١٩٤٤ ترجمة طبعة أولى
- ٣٤ - علم النفس فى خدمتك
 ١٩٤٥ ترجمة طبعة أولى

دراسات

- ٣٥ - المشاكل المعاصرة للفنون العربية •
للمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة
مواقف عربية. العدد ٢ آيار
١٩٧٤ بيروت.
- ٣٦ - حرية الفنان
للمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة عالم
الفكر. المجلد الرابع يناير
١٩٧٤. الكويت.

بالفرنسية

- ٣٧ - Ramsés Re-couronné:
Hommage Vivant au Pharaon Mort.
«UNESCO».
- تأليف طبعة أولى ١٩٧٤

بالإنجليزية

- ٣٨ - In the Minds of Men. Protection and
Development of Mankind's Cultural
Heritage «UNESCO».
- تأليف طبعة أولى ١٩٧٢
- ٣٩ - The Muslim Painter and the Divine.
The Persian Impact on Islamic
Religious Painting Park Lane Press.
Rainbird.
Publishing Group. London 1980.
- تأليف طبعة أولى ١٩٨١

تحت الطبع

- معراج نامة (أثر إسلامي مصوّر)
• مصر في عيون الغرباء من الرحالة والأدباء والفنانين (١٨٠٠ - ١٩٠٠).
- دار الجنوب للنشر. تونس
- الهيئة المصرية العامة للكتاب
الهيئة المصرية العامة للكتاب
الهيئة المصرية العامة للكتاب
الهيئة المصرية العامة للكتاب
المؤسسة العربية للدراسات
والنشر. بيروت
- الفن الإغريقي
• الفن الروماني
• فن العصور الوسطى في أوروبا
• الفن الفارسي القديم

١٩٨١/٢٣٠٦	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٧٣٤٦-١٧-٤	الترقيم الدولي

٧٨/٧٥ ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

